STAATSKUNST OF STRAATKULTUUR

De As 71



de AS

anarcho-socialisties tijdschrift

Nr. 71, dertiende jaargang - juli/september 1985

De AS verschijnt vier maal per jaar en is een uitgave van Stichting De AS, Moerkapelle.

Jaarabonnement: f. 19,50, buiten Benelux f. 25,50
Bestelling: door storting op giro 44 60 315 van Stg. De AS, Moerkapelle

Adreswijzigingen: bij voorkeur per briefkaart, of per giro (verbeter het adres op de kaart) graag met vermelding van de postkode.
Reklamering: met vermelding van de laatste betaaldatum, als aangegeven in uw giro-administratie.

Nieuwe abonnementen: gaan in met het eerste nummer van de jaargang, tenzij anders aangegeven bij bestelling.

Redaktie-adres: postbus 35061, 3005 DB Rotterdam.
Administratie-adres: postbus 43, 2750 AA Moerkapelle.

Redaktie: Cees Bronsveld, Thom Holterman, Rudolf de Jong, Jaap van der Laan, Wim de Lobel, Simon Radius, Hans Ramaer.

Omslagontwerp: Detlef Greinert.
Verder werkten mee: Yasmin Anwar, Nico Buiten, Paul Hegeman, Dolf Pauw en René Sanders.

STRAATKUNST OF STRAATKULTUUR??

Cees Bronsveld

Straatkunst of straatkultuur? Het vragende thema van dit derde kunstnummer van de AS klinkt in ieder geval weer alleraardigst en het antwoord op déze themavraag zal ongetwijfeld voor de gemiddelde lezer van dit blad tamelijk voor de hand liggen ... Maar voor wij en masse een driewerf 'Straatkultuur!!!' aanheffen, zijn enige kanttekeningen zeker op zijn plaats, al was het maar om de vraag te

beantwoorden of de keuze die het thema suggereert wel een 'zuivere' is ...

In de eerste plaats dient te worden opgemerkt dat er in het thema in feite sprake is van twee, al dan niet terecht aan elkaar gekoppelde, tegenstellingen, te weten *staat versus straat* en *kunst versus kultuur.*

Om met de laatste tegenstelling, en een dooddoener, te beginnen: het hangt er maar van af hoe je beide begrippen definiëert of er inderdaad van een tegenstelling sprake is. Kultuur, 'in engere zin' en dus met een hoofdletter, verwijst immers zo ongeveer naar hetzelfde als 'kunst'.

Het begrip Kultuur suggereert echter, door de bredere betekenis die het begrip, bijvoorbeeld in de 'kulturele' antropologie heeft, iets algemeens, misschien zelfs wel iets demokraties. Zo zit die Brinkman, Minister voor 't Een en Ander èn Kultuur, het was u misschien nog niet opgevallen, er 'voor ons allemaal' ...

NIKS

Kultuur, schreef Adorno, is naar haar eigen aard de mensen niet zondermeer ter wille, zij is ook altijd *protest* tegen hun verstarde levensomstandigheden. Daarmee rijst de vraag of kunst, kunstbeleid, eigenlijk wel 'gedemokratiseerd' kan, of zelfs zou moeten worden. Het protest van de individuele kunstenaar in zijn werk dient tenslotte ook, of liever: *juist*, gehoord te kunnen worden op het moment dat 'men' het werk van de betreffende kunstenaar eigenlijk maar niks vindt.

Simon Radius geeft in zijn bijdrage aan dit nummer een aantal voorbeelden van 'demokratiese kunst': kunstenaars die, in samenwerking met buurtgroepen e.d., allerlei projekten realiseren. Daar is uiteraard niets op tegen, maar ik vrees wel dat op deze wijze de protestfunktie van kunst volledig zou kunnen verdwijnen: avantgardistiese kunstenaars, die het om de een of andere reden niet eens kunnen of willen worden met buurthuis Huppeldepup moeten ook kunnen werken. Het lijkt mij derhalve een slechte zaak het kunstbeleid te laten invullen door buurthuizen en zo. Ik vind het ook treurig maar er zijn gewoon redenen te over om vóór rozenstruikjes in het gemeenteperkje te zijn in plaats van vóór een of ander 'maf skulptuur' van een of andere, natuurlijk Amsterdamse kunstenaar.

De B.K.R. is - inmiddels moet ik schrijven was - daarom volgens mij in aanleg zo'n gekke regeling niet. De overheid kreëerde hiermee op zijn minst *enige* ruimte voor avantgardistiese kunst, de x o/o beunhazen die natuurlijk ook hun graantje meepikten nam ik gaarne op de koop toe: ook zij namen blijkbaar naar behoefte ... Door de staat gefinancierde kunst levert niet per definitie uitsluitend 'staatskunst' op, ook al zijn de aankoopskriteria van de diverse kommissies die met het uitvoeren van de B.K.R.-regeling belast zijn volstrekt arbitair.

PICASSO

Overigens geef ik onmiddellijk toe dat er ook aan het andere uiterste, dat van de avantgardistiese - en dus *helaas* in sociologies opzicht elitaire - kunst problemen zijn. Het trachten te doorbreken van wat dan heet de heersende kunstopvattingen leidt nogal eens tot niets meer dan andere, al even heersende kunstopvattingen.

In het artikel van *René Sanders* in dit nummer komt o.a. de - terechte - kritiek van de Situationisten op het surrealisme, juist op dit punt, aan de orde. De vraag blijft in hoeverre de Situationisten zèlf aan dit mechanisme ontsnapten. Goeie bedoelingen spelen immers nauwelijks een rol. Op een kunstwerk dat 'de deur uit gaat' heeft de maker geen enkele greep meer. De

Guernica van Picasso pronkt sinds enkele jaren in Madrid, de hoofdstad van een demokraties Spanje, maar of Picasso nou zo gelukkig zou zijn geweest met wat er in Spanje voor demokratie doorgaat vraag ik mij af ... Zo'n schitterend schilderij verdient een betere demokratie maar wie weet vindt Felipe Gonzáles dat in zijn eigenlijk ook wel.

Bovendien kun je je afvragen waarom die heersende kunstopvattingen nu zonodig iedere keer doorbroken zouden moeten worden. Misschien is juist dit wel het belangrijkste kenmerk geworden van de 'burgerlijke kultuur' anno 1985. En waarom zou er in een bepaalde heersende kunstopvatting geen maatschappijkritiek schuil kunnen gaan. *Cees Brondsveld* tracht deze vraag te beantwoorden aan de hand van de alom geaksepteerde popmuziek.

FABER

Kunst, zoveel is duidelijk, moet maatschappelijk kunnen funktioneren, kunst zou een integraal onderdeel van een kultuur moeten zijn. In dit licht is de tegenstelling tussen staats- en straatkunst zeker verhelderend. Staatskunst is dooie kunst, de straat staat voor het leven, en dat laatste heeft Rudolf de Jong in een schitterend artikel * uiteen gezet.

In de jaren zestig is de straat herontdekt en heroverd als terrein van politieke akties: sit-downs, happenings, provokaties. Ogenblikkelijk kregen de ban-de-bommers, provo's en andere demonstranten te horen: *jullie brengen de politiek op straat en dat deden de fascisten ook.* En: *de demokratie hoort niet op straat thuis.*.

Mient Jan Faber en zijn demonstranten kregen hetzelfde te horen. Faber haastte zich mede te delen dat ook volgens hem de politiek niet op straat gemaakt diende te worden. De misverstanden over de straat die De Jong toen signaleerde zijn dus helaas dezelfde: "De fascisten brachten niet de politiek op straat maar het geweld, de laars en daarmee trapten zij de politiek en de demokratie van de straat af. Waar diktatuur heerst zwijgt de straat, spreken de mensen in bussen en treinen niet over politiek en verschijnen aan de periferie van het straatgebeuren - de cafés, de kappers - de bordjes: *Hier spreekt men niet over politiek,* zoals Nederland deze ook in de bezettingstijd gekend heeft. In de dagen dat de Stalinterreur op zijn hevigst was - zo gaat het verhaal - hoefde men iemand in de ondergrondse maar strak aan te kijken om hem in paniese angst te brengen en dorsten de mensen op straat nauwelijks meer naar elkaar te kijken: hier is de straat geheel vernietigd, van zijn sociale funktie: vreedzame ontmoetingsplaats van mensen, van een gemeenschap, beroofd".

* Rudolf de Jong, Herovering van de straat? Sociaal-ekonomische ontwikkeling in de 19e en 20e eeuw, in: De straat, vormen van samenleven (Van Abbemuseum, Eindhoven 1972), pp. 13 - 22.

Elders in deze aflevering van de AS een tweetal gedichten van Manuel Kneepkens, overgenomen uit de bundel *Gedichten tegen de atoomoorlog*, die verscheen met het oog op het Tribunaal voor de Vrede dat half september in Brussel en Rotterdam gehouden werd. U steunt de organisatie van het tribunaal door het kopen van deze bundel (die f. 8,– kost) of door het overmaken van een bedrag op giro 15602 t.n.v. Tribunaal voor de Vrede in Rotterdam.

FILM EN ANARCHISME

Een beknopt overzicht van anarchisten en anarchistiese ideeën in de wereld van de speelfilm.

Paul Hegeman

Het is niet moeilijk voor te stellen dat film een machtig propagandamiddel is. Het beeld werkt nu eenmaal sneller dan het woord. Het daarmee samenhangende feit, dat film een massamedium is, heeft er zeker voor gezorgd dat het altijd een geijkt doelwit is geweest voor niet alleen konservatieve maar zelfs repessieve krachten in de samenleving, vooral wanneer vernieuwers of rebellen zich ervan bedienen. Dit heeft meestal tot gevolg dat film zich niet openlijk met fundamentele menselijke ervaringen of inzichten bezighoudt, maar als substituut een soort schijnwereld voortovert. Deze schijnwereld is in al haar voegen een bevestiging van de bestaande macht, bijgevolg konservatief en rolbevestigend.

Men zou kunnen zeggen, dat de ideologie die aan de macht is, of beter de macht zelf, zowel direkt als indirekt censurerend werkt. Een direkte censuur treffen we aan in de officiële instellingen van de nationale filmkeuringen, waarvan de functie zou zijn de inhoud van de films in het algemeen belang van de kijkers -wat dat ook mogen wezen- af te wegen. Deze direkte censuur treffen we natuurlijk vooral aan in op totalitaire wijze bestuurde landen. In meer liberale samenlevingen - die zich veeleer bedienen van het wapen van de repressieve tolerantie- is deze ver ondergeschikt gemaakt aan de indirekte censuur: een kommerciële censuur die zich richt naar ekonomiese normen, financiële belangen en de eisen van de rentabiliteit. Immers filmmaken is in bijzonder sterke mate afhankelijk van geld en geldverschaffers en dat impliceert dat het kapitalistiese denken in de wereld van het filmmaken een hoogst belangrijke rol speelt. Dit heeft zogezegd tot gevolg, dat de kommerciële film in de meeste gevallen louter een bevestiging is van bestaande machtsstrukturen, van een burgerlijk kapitalties wereldbeeld.

KEERZIJDE

Beide vormen van censuur zijn erg vaak onlosmakelijk met elkaar verbonden, vooral in landen waar het filmmaken erg gereglementeerd en gecentraliseerd is. De V.S., die de rentabiliteit tot allerzaligmakende God verheven hebben, houden er bovendien een schijnmoraal op na, die de grofste gewelddadigheid tot winstgevend exportprodukt gemaakt heeft en tegelijktijd een intiem lichamelijk samenzijn van mensen tot taboe teruggebracht heeft. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de laatste jaren steeds meer filmers de knoet van het systeem ontvluchten en proberen onafhankelijk van de grote studio's te opereren. Deze zgn. *independents* (onafhankelijken) tonen dan ook vaak de keerzijde van de medaille die de door spektakel gedikteerde samenleving ons verschaft. Deze keerzijde, die de ware maatschappelijke realiteit toont, staat per definitie pal tegenover de macht van het systeem. En het systeem reageert daarop door subsidies of financiëel krediet te onthouden en de toe-

gang tot technische faciliteiten en uitrusting te bemoeilijken. Ze kan bovendien de distributie van de film totaal onmogelijk maken. Groot improvisatievermogen, opofferingsgezindheid, een sterke bezieling worden dan voorwaarden om goedkope, bescheiden, idealistiese films te maken.

HOLLYWOOD

Bovenstaande in overweging genomen, zal het niemand verbazen, dat films met een echt anarchisties karakter niet al te rijk gezaaid zijn, zeker niet binnen het "kommerciële", gevestigde filmcircuit.
Toch heeft de kommerciële filmer, nooit wars van spektakulaire sjablonen, nimmer terughoudendheid betracht in het onderbrengen van anarchisten in zijn flutverhalen, die dan staan voor alles wat naar extremisme en terrorisme riekt. Zo vertonen de anarchisten van Hollywood meestal het gezicht van niets ontziende, wanhopige killers, die ofwel getikt zijn of gedreven worden door een onbestemde "Weltschmerz" en in ieder geval maatschappelijk volkomen uit het lood geslagen zijn. (*Nighthawks* van Stallone, '81, talloze films met Clint Eastwood of Charles Bronson, vol met verlekkerd geweld waarin de "held" opruiende elementen uit de weg helpt).
De psychologies meer genuanceerde Europese kommerciële film toont ons daarentegen het stereotype beeld van de idealistiese twijfelaar die wel over een zeker engagement en edelmoedigheid beschikt, maar toch vooral stuurloos ronddobbert op een zee van inefficiënte, warrige idealen en frustraties. Vooral filmmakers uit landen die een sterk anarchisties verleden gekend hebben, zoals Spanje, Italië en Frankrijk, zijn geïnteresseerd in dit soort personages. De anarchist in *Film d'Amore e Anarchia* van Lina Wertmüller ('73) is een vriendelijke drol die een aanslag op Mussolini wil plegen. Verleid door een hoertje verslaapt hij zich. De gebroeders Taviani voeren in *San Michele aveva un gallo* ('72) een groep negentiende eeuwse anarchisten op die een rampzalige aanval plegen op een onbeduidend bergstadje. De anarchisten in *Ecco Bombo* ('78) van Nanni Moretti, *Caro Papa* ('80) van Dino Risi, *La ciudad Cremada* ('75) van Antonio Ribas en *Nada* ('72) van Chabrol zijn weifelende onpraktiese slaapwandelaars.
Naarmate het scenario van de film meer op de historiese realiteit geënt is en een meer dokumentair en feitelijk karakter heeft, krijgen de anarchistiese personen een meer geloofwaardig karakter. De keuze van de cineast voor dat betreffende onderwerp kan dan voor een grotere betrokkenheid bij zijn personages zorgen. Hij heeft ze niet langer nodig als kapstok om een sappige intrige aan op te hangen. De personen worden nu meer doel op zichzelf. *Sacco en Vanzetti* in de voortreffelijke gelijknamige film van Guiliano Montaldo uit '71 zijn daar een mooi voorbeeld van. Bakoenin en Netsjajev in *Die Auslieferung* van de Zwitser Peter van Günten ('73) lopen wel wat stram rond door een houterige vormgeving, maar de integere opzet maakt veel goed.

TEGENSTELLINGEN

De radikale kriticus van het Franse filmblad *Cahiers du Cinéma*, Jean-Louis Comolli, werd door het relaas van de negentiende eeuwse Italiaan Giovanni Rossi geïnspireerd tot een film over de experimentele anarchistiese leefgemeenschap *La Cecilia* in het zuiden van Brazilië. Comolli gebruikte de geschiedenis van deze leefgemeenschap om allerlei diskussiepunten en tegenstellingen naar voren te schuiven, zoals die tussen de theorie en de praktijk, zoals die voortkomen uit de sociaalekonomiese voorwaarden, uit de materiële werkelijkheid en uit de psychologie van het individu. Problemen wat

de integratie van het gezin binnen de gemeenschap, de vrije liefde, de organisatie (een laissez-aller vs. een vraag naar autoriteit) en een gebrek aan individuele sociale bewustwording. Comolli verraste opnieuw in '81 met *L'Ombre Rouge*, een politiek-historiese konstruktie over wapenleveringen aan de Spaanse kommunisten, met uitsluiting van de anarchisten.
L'affiche Rouge ('77) van Frank Cassenti is geen dor traktaat maar een door vorm èn inhoud meeslepende film over de verzetsgroep van buitenlandse anarchisten en kommunisten die, bekend geworden onder de naam de groep Manouchian, bijna allen door de Duitsers geëxecuteerd werden. *Winstanley* ('74) van Kevin Brownlow over een andere "utopiese" vorm van samenleving is daarentegen qua vormgeving zo vlak dat de interesse snel verflauwt.
Talrijk zijn de laatste jaren, vooral in Frankrijk, films die inhaken op de situatie van '68. Slappe komedies vol seksuele zinspelingen over die vrije anarchistiese benden die sexueel toch zo lekker met elkaar omgingen.
Verder wemelt het in de kommerciële film van personages wier falend reilen en zeilen in de maatschappij verklaard wordt uit een diepe teleurstelling in de idealen van de jaren '60, inklusief 'Vietnam'.
Dat het ook anders kan bewijst de Amerikaan Robert Kramer die door middel van vier films, waarvan *Milestone* ('75) de meest komplete is, een intrigerend beeld geeft van het kontestataire Amerika, van de Vietnamperiode tot na Watergate. *Jonas* ('78) van de Zwitser Alain Tanner is een ander voorbeeld van een integere film over gefrustreerde idealen omtrent een nieuwe samenleving maar bevat tevens sprankjes nieuwe hoop.
Die hoop ontbreekt ten enenmale in *Cutter's way* ('81) van Ivan Passer; overigens een indrukwekkend relaas van een lichamelijk en geestelijk verminkte Vietnam-veteraan die zich stort in een uitzichtloze strijd tegen machtsmisbruik en korruptie.
Al met al een weinig rooskleurig beeld, te vergelijken met een zwaarbewolkte hemel waar af en toe wat lichtstraaltjes doorheen breken. Tot die enkele straaltjes behoren zeker ook de films uit de klassieke Amerikaanse komedie. Van de Marx Brothers tot Buster Keaton, van W.C. Fields tot Woody Allen zijn deze komedies een aaneenschakeling van aanvallen op de gevestigde orde.

LIBERTAIR

Voor een echt libertaire film zullen wij echter op zoek moeten gaan naar cineasten die vanuit een anarchistiese levenshouding ook daadwerkelijk naar een libertaire film streven, een film die zich verzet tegen de belemmerende maatschappelijke en sociale konventies en strukturen en die individuele bewustwording voorstaat als etappe op weg naar een sociale revolutie.
Ook al zijn de uitgangspunten van deze cineasten soms heel verschillend, gemeenschappelijk hebben allen een sensibiliteit die poogt een waarheidselement te ontdekken dat krachtig door de samenleving - welke dat ook moge zijn - de kop ingedrukt wordt. Ze delen uiteraard een diepe teleurstelling in de wereld zoals die er nu uitziet, een industriële samenleving die gedoemd is rampzalig te eindigen, daar ze tegen de werkelijke verlangens van de mens ingaat en niet langer gekontroleerd kan worden. Dit vertaalt zich onder meer in een grote bezorgdheid voor het milieu, sterke afkeer van het militair-industriële kompleks en een pleidooi voor andere relatievormen. Dezelfde preokkupaties die kenmerkend zijn voor de vele aktiegroepen waarin de anarchisten werkzaam zijn momenteel.

BUÑUEL

Opvallend is wederom dat de meest libertaire filmmakers uit de traditioneel anarchistiese landen afkomstig zijn: Spanje, Italië en Frankrijk. De Spanjaard *Luis Buñuel* is zijn hele leven (1900 - 1983) trouw gebleven aan zijn anarchistiese ideeën. Vanaf zijn allereerste films *Un chien Andalou* ('29) en *L'Age d'Or* ('30) tot aan *Cet Obscur Objet du Désir* (1978) heeft hij de bourgeoisie onder schot genomen. Voortdurend heeft Buñuel de morele en sociale vervreemding aan de kaak gesteld die de vrijheid van de mens aantasten. Als grote inspiratiebron daarvoor fungeerden z'n verwoede atheisme (dat hem een grondige afkeer deed krijgen van alles wat naar religieuze dogma's riekte) en vooral, het surrealisme. Deze mentaliteit, wars van elke ideologie, die door het vrijmaken van de inwendige rijkdommen van de mens zoals zijn voorstellingsvermogen en onderbewuste de persoonlijk revolte wil aanwakkeren, als etappe op weg naar een sociale revolutie, bracht hem de voorliefde voor het droombeeld en voor de dichterlijke subversie.
Globaal zou men de films van Buñuel in twee kategorieën kunnen onderbrengen. Films als *L'Age d'Or, Un Chien Andalou, La voie Lactée* ('69), *Fantôme de la Liberté* ('74) en *Charme discret de la Bourgeoisie* ('73) missen een traditioneel logiese verhaalstruktuur. Ze zijn meer grillig gekonstrueerde pamfletten die stevige dreunen uitdelen aan de pijlers van onze samenleving, zoals kerk, leger en gezin, en aan de bourgeoisie die profiteert en regeert.
Die verhaalstruktuur lijkt wel aanwezig in die films die hij naar bestaande romans heeft gemaakt, zoals *Belle de Jour* ('66), en *Tristana* ('70). Deze romans zijn echter totaal aan z'n ideeen aangepast en leveren dan ook films op die al even subversief zijn. Bañuel was een meester in het op losse schroeven zetten van vastgeroeste, onderdrukkende waarheden. "Op deze zo slecht geordende wereld is geen ander leven mogelijk dat van de rebellie." (1)

ARRABAL

Het werk van Bañuel's landgenoot *Fernando Arrabal* is doortrokken van dezelfde rebellie en van dezelfde kombinatie van Surrealisme en Anarchisme. De als theaterschrijver wereldvermaarde Arrabal debuteerde in '72 onmiddellijk met een meesterwerk *Viva la Muerte*. Deze film is een rekonstruktie van z'n jeugdjaren tijdens de Spaanse Burgeroorlog. Herinneringen, obsessies en visioenen zijn daarin tot één geheel gesmeed. Het is een schreeuw van verzet tegen de onbeschrijfelijke terreur van de fascistiese overheid en het onderdrukkende katholicisme. Werkelijkheid en nachtmerries van de jongen worden in hallucinatoire beelden vermengd.
Dezelfde thematiek, aangevuld met een grote milieubezorgdheid en kultuurpessimisme vinden we terug in *J'irai comme un cheval fou* ('74), maar reeds in deze film is de greep van Arrabal op zijn materiaal al een stuk losser. In *De boom van Guernica* gaat hij terug naar de tragedie van de Spaanse burgeroorlog die nu echter op de voorgrond geplaatst is. Arrabal fulmineert opnieuw tegen schurkachtige militairen, tegen de kerk en het nationalisme van de bourgeoisie, maar de vorm van zijn film is dermate zwak dat het betoog wel erg veel van zijn kracht verliest.
De laatste jaren vinden wij hem sporadies terug in TV-registraties van zijn theaterwerk of eigenaardige sprookjes vol nietszeggende symbolen. Arrabal maakt de indruk uitgepraat te zijn...
Juan Antonio Bardem en *Luis Garcia Berlanga* zijn twee Spanjaarden die de

terreur van het Francotijdperk aan den lijve hebben meegemaakt en toch getracht hebben hun bevrijdende ideeen heimelijk in films te verpakken. Dit leverde voor Bardem een meesterwerk op als *De dood van een fietser* ('55), een medogenloze aanklacht tegen de Spaanse samenleving van die tijd. Dan volgt een periode van voortdurende problemen met de Spaanse overheid, maar hij maakt in '79 een prachtige come-back met *Siete días en enero*, een fel emotioneel relaas van de korruptie binnen het juridies apparaat.
Dezelfde problemen met de censuur ontmoette de nauw met Bardem gelieerde Berlanga, die uiteindelijk ook maar uitweek naar Frankrijk, waar hij samen met Michel Piccoli *Grandeur nature* maakte, de geschiedenis van een tandarts die verliefd wordt op een pop die in alle details de perfekte imitatie van een werkelijke vrouw is. Deze brengt hem tenslotte tot zelfmoord. In z'n twee laatste films *La Escopeta nacional* ('78) en *Patrimonio nacional* ('81), die hij schreef in samenwerking met de scenarioschrijver van Ferreri, Rafael Azcona, neemt hij wraak op de repressie van de Spaanse samenleving en haalt hij zowel de Spaanse bourgeoisie als het leger en de kerk genadeloos onderuit.

ITALIANEN

Beroemen deze Spanjaarden zich openlijk op hun anarchistiese inspiratie, vele Italiaanse "libertaire" filmers schijnen vanuit een libertair-marxisties standpunt vertrokken te zijn om langzamerhand dat marxistiese element steeds meer achter zich te laten.
Marco Ferreri is de meest kleurrijke onder hen. Al vroeg in z'n karrière toonde hij een bijzondere voorkeur voor het absurde en de bespotting, gebaseerd op een nauwkeurige observatie van de zeden en gewoonten van de tijd. Z'n voorliefde voor de provocatie neemt steeds grotere vormen aan en vindt zijn voorlopige hoogtepunt in *La Grande Bouffe* ('73), een allesverwoestende satire op de konsumptiemaatschappij. Deze kontestataire film is in feite een allegorie voor het zelfmoordproces van de huidige samenleving. Het latere werk van Ferreri dat in het teken van het schandaal blijft staan (Depardieu die zich kastreert met een elektries mes in *L'ultima donna* ('76) terwijl *Tales of ordinary madness*, naar een roman van Burowski, doordrenkt is van kultuurpessimisme. Voor hem is deze wereld, deze kultuur en speciaal de man, ten dode opgeschreven. Zoals de titel van z'n laatste film aangeeft ligt de toekomst bij de vrouw (*Future e donna,* '85) en het kind (*Chiedo Asilo,* '79).
Verpakt Ferreri z'n kultuurpessimisme z'n maatschappijkritiek in uitgewerkte metaforen, *Marco Bellochio* neemt meestal heel konkrete onderwerpen als doelwit voor aijn aanvallen. *I pugnu* in tasca (Vuisten in de zakken, '65) kondigde mei '68 aan. De film nodigde uit tot opstand tegen de autoriteit van de familie. *In naam van de vader* ('71) handelend over het repressieve universum van een jezuitenkollege, was een zeer felle aanklacht tegen de religie. Het leger kreeg een stevige beurt in *Marcia Trionfale* ('76) en de pers in *Sbatti il mostro in prima pagina* ('72).
Voor Bellochio is de revolte noodzakelijk en doeltreffend, op voorwaarde dat ze niet blind is, maar lucide.
Verschillende films van *Ettore Scola* vertonen eveneens libertaire trekken. In *C'erevamo tanto amati* uit '74 zet hij een toestand van teleurstelling en wanhoop in scène die moet uitmonden in een protest, een opstand. *Brutti, sporchi e cattivi* ('75) is een inktzwarte komedie over de "bidonvilles", krottenwijken rondom Rome waar het subproletariaat en de armen uit de provincie samenhokken. Het gaat Scola in deze film vooral om de psychiese deformatie die de mensen in die krotten

opgelopen hebben. Ze raken hun traditionele waarden, hun 'gezond verstand' kwijt, totaal verziekt als ze zijn door de invloeden van de konsumptiemaatschappij. In '76 vormt Scola het koöperatief 15 Mei. Dit koöperatief realiseerde in datzelfde jaar *Signore e Signori, buonanotte*, een satire op de macht in al zijn gedaanten, de kerkelijke, militaire, ekonomiese, industriële, administratieve, juridiese macht binnen het raamwerk van een dag televisie, zelf weer een machtsmiddel.

In de krisis die de Italiaanse film de laatste jaren teistert komen gelukkig nog steeds regelmatig filmers naar voren die van de betreden burgerlijke paden afwijken. Speciale aandacht voor *Nanni Moretti* en *Pupi Avati!*

FRANKRIJK

Overeenkomstig de intellectuele traditie van het land treffen we in Frankrijk libertaire filmers aan die vooral terreinverleggend bezig zijn, zowel qua theorie als in de vormgeving.

Guy Debord, de peetvader van het Situationisme, rafelde klassieke Amerikaanse speelfilms van b.v. John Ford uiteen en maakte een nieuwe montage, waarin hij de beelden verbond met tussenteksten die zijn radikale ideeën over de spektakelmaatschappij weergeven. (2)

Jean Luc Godard was met o.a. *La Chinoise* een van de wegbereiders van Mei '68, verdwaalde vervolgens in maöisties geneuzel en slappe videoexperimenten om eind jaren '70 sterk terug te komen met films, waarmee hij de bezem haalde door vastgeroeste film- en maatschappijkonventies. Een beeldenstormer en bestormer van beelden!

In navolging van de vermaarde Jean Vigo, de zo vroeg gestorven anarchist, die in 1932 het anarchistiese *Zéro de Conduite* over de tirannie van het schoolleven maakte, treffen we *Bertrand Blier* aan, een super non-konformist en oorspronkelijk filmer die nauw aansluit bij het Surrealisme (*Buffet Froid* '79, *Les Valseuses*, '74).

Claude Faraldo is een hoofdstuk apart. Allereerst is hij autodidakt en uit een arbeidersmilieu afkomstig. Faraldo gaat instinktief te werk, hij poogt zoveel mogelijk het gesproken woord te vermijden en probeert ook geleidelijk het scenario los te laten. Faraldo leeft samen met z'n acteurs, filmt ze op momenten die hem goeddunken en pas in de montage moet de uiteindelijke film tot stand komen. Van een politiek betoog is in zijn films geen sprake. Hij schildert een alledaagse werkelijkheid in het heden die door het revolutionaire elan van z'n personages eraan ontstijgt en er een extra dimensie bijkrijgt. Zo eigent in *Bof* ('71) een familie arbeiders zich wederrechtelijk de privileges toe van de bezittende klasse, zoals luiheid, overdaad aan eten met champagne en sexuele vrijheid. Tegelijkertijd trappen zij in een onstuimige vrolijkheid al die waarden de vernieling in, waarvoor de gevestigde orde respekt afdwingt: werk, spaarzaam gedrag en vooral de familiemoraal. Dit gebeurt dan in een proces van toenemende onderlinge solidariteit van de arbeiders zelf. In *Themroc* z'n meesterwerk uit '72, breekt de hoofdpersoon nog veel radikaler met z'n omgeving. Hij breekt met zijn hele tijd, met zijn kultuur zelfs, wanneer hij zijn woning in een soort prehistoriese grot transformeert, zich vervolgens inmetselt en zich ontdoet van z'n kleren en z'n taal (hij brult alleen nog), de liefde bedrijft met z'n jongste zuster en een politieman als avondeten verorbert. *Themroc* is een puur anarchisties pamflet tegen de sleur en de grauwheid van het arbeidersbestaan en een rauwe kreet om vrijheid.

Les fleurs de miel ('76) en *Deux lions au soleil* ('80) staan in het teken van de emancipatie van vrouwen en homofielen en ademen een luchtige en bevrijde sfeer uit.

Eind dit jaar verschijnt de nieuwe Faraldo in Frankrijk.

BEVRIJDING

Ik heb me beperkt tot de drie belangrijkste landen. Maar een nadere blik elders leert al snel dat bijna elk land wel een "rebel" telt, die zich niet laat inpakken en knechten door de beperkingen en wetten van het filmproduktieproces, illustrerend dat film en anarchisme niet zo'n vreemde verbinding is. Daar waar mensen leven in "repressieve" omstandigheden, zal altijd een vorm van verzet ontstaan, zelfs in onze door de media gelijkgeschakelde kultuur. Film als een massamedium is bij uitstek geschikt om ons te bevrijden van de maatschappelijke en sociale konventies. In het slechtste geval werkt het als eskapisme, in het beste geval opent het ons de ogen. Dit laatste proberen, in meer of mindere mate, vele onafhankelijke filmers waar ook ter wereld: Tereyama in Japan, Lindsay Anderson en Julien Temple in Engeland, de Joegoslaaf Makavejev, de Rus Tarkovski en de Amerikaan Robert Altman buiten hun eigen landen en Erik van Zuylen, Orlow Seunke en Adriaan Ditvorst in ons land. De kracht van het voorstellingsvermogen is onuitputtelijk en een bron van bevrijding.

NOTEN

(1) Uit Buñuels magnifieke autobiografie 'M'n laatste snik' (Meulenhoff, Amsterdam).

(2) Zie het artikel over het Situationisme elders in dit nummer.



WOENSDRECHT

Atlantis' helicopters cirkelen/boven de luchtmachtbasis/libellen,kobaltblauw// In de Vlierstruiken rond de afrastering/ hangen/Amerkia's Verkoolde namen// *Sacco & Vanzetti*//webben geronnen bloed//Onschuldigen, ter dood veroordeeld/ondertitelen//Lage landen aan de zee, wordt dar mijn Ars Poëtica?

SAMBUCUS NIGRA

Het geboortehuis van Hans Christiaan Andersen/bood je beschutting. Heel Denemarken/schoolkind onder je bladerdak!//Maar ook dieper landinwaarts was je geheimzinnig/ritselen in de zomeravond bekend, vlierstruik!/'Wenn die weisse Flieder wieder blüh'n/zongen de soldatenlaarzen, eenmaal per oorlog, verliefd//Arme vlierstruik, eens genas je Europa, jij/met je sappige donkere ogen van bessen/Later stak je Stalingrad & Londen//(en 't porseleinen Dresden)in brand!



DE BEELDENDE KUNSTENAARS ONTREGELING

Simon Radius

Direkt na de Tweede Wereldoorlog organiseerden de beeldende kunstenaars zich in de Bond voor Beeldende Kunstenaars, de eerste kunstenaarsbond. Ook nu is het de hechtst georganiseerde vakbond onder de kunstenaars. Mede daardoor kwam dan ook een speciale regeling tot stand voor beeldende kunstenaars, aanvankelijk kontraprestatie, later BKR (beeldende kunstenaarsregeling) geheten, bedoeld als tijdelijke maatregel om opkomend talent een steun in de rug te geven. Leden van de latere Cobra-groep als Appel en Corneille maakten er ooit gebruik van, tot zij in de vijftiger jaren 'doorbraken'.

De regeling houdt o.a. in dat de gemeenten speciale kommissies in het leven roepen, die het werk van beeldende kunstenaars op kwaliteit beoordelen en de kunstenaars selekteren, die gebruik kunnen maken van de BKR. De gemeenten kunnen de jaarlijkse kosten voor 95o/o deklareren bij het Rijk, voor de rest moeten zijzelf zorgen. Met de jaren werden die kosten steeds hoger, want men volgde gewoon de ontwikkelingen. En deze namen volgens de overheden en ook volgens mensen uit de vakbondskringen, vormen van wildgroei aan. Het beleid van de kommissies varieerde van gemeente tot gemeente maar de neiging om naar sociale normen te beoordelen (de man werkt goed, hij moet van zijn werk leven, dat mag hij niet kwijt raken) nam overal toe.

MECENAS

Dat bestuurders van de wereldlijke of kerkelijke overheid als mecenas optreden is als zodanig geen nieuw verschijnsel. In vervlogen tijden, toen de statenvorming nog op gang moest komen, waren kunstenaars van allerlei slag in dienst van de adel, van wereldlijke en geestelijke vorsten of andere aristokraten: Leonardo van de Medici, Michel Angelo o.a. van het Vaticaan, de Scarlatti's van het Spaanse hof. Het mecenaat verandert met de maatschappelijke ontwikkelingen.
Mozart is daar in zekere zin de dupe van, hij leeft juist op het breukvlak van de ondergang van adel en geestelijkheid en de opkomst van een nieuwe aristokratie: de rijke burgers. In het Parijs van 1772 was het al een beetje gênant om de kost aan het Hof te verdienen. In Wenen, waar de Habsburgers nog stevig in het zadel zitten wordt hij steeds gepasseerd. Het is de rijke burgerij, die weliswaar geen banen schept, maar die wel de grote opdrachtgevers worden en die leraren zoeken voor hun kinderen. De 'vrije' kunstenaar is niet meer in dienst van zijn broodheer, is ook niet meer verzekerd van eén bestaan, is ook niet meer verzekerd van de uitvoering van zijn werk. Mozart moet zijn zaal vol krijgen door inschrijving van zijn publiek en voor die gelegenheid nieuwe werken komponeren. Musici, beeldende kunstenaars, tuinarchitekten, enz. zijn niet meer in dienst van een hof om de buitenverblijven te verfraaien e.d., aldus de konkurrentiestrijd leidend die vorstenhoven onder elkaar voeren. Kunstenaars die geen opdrachten kregen kunnen het wel vergeten. Hoevelen zullen er geweest zijn die het niet gehaald hebben in die de loopbaan bepalende faktorenmengeling van talent + morele en financiële steun + toeval en

geluk + persoonlijke konstellatie.
De beeldende kunstenaars hebben nu de BKR. Maar de kunstenaar die daar gebruik van kan maken is niet in dienst van de overheid. Hij zit ook niet in de bijstand, maar hij móet juist werken voor zijn uitkering. En als hij langer in de BKR zit dan gaat hij dat ervaren als een erkenning. Zo was een uitvoeringspraktijk ontstaan die naar de mening van vele kunstenaars een gevaar dreigde te worden voor de kunstontontwikkeling. De regeling leidde volgens velen tot een geheel geïsoleerd kunstcircuit dat geen enkele binding meer had met de samenleving, maar wel met opslagplaatsen waarvan niemand nu precies wist wat voor kunst daar nu wel allemaal lag of stond.
Het werk kwam ook niet zomaar in de kunstuitleen, de artotheken terecht want die hebben een eigen aankoopbeleid waarbij zij ook kunnen kopen van kunstenaars die gebruik maken van de BKR. Zij verstrekken echter geen opdrachten. Daarnaast bleven de beleidsmakers uiteraard met het harde, historiese feit zitten, dat al te vaak gebleken is dat juist grensdoorbrekende kunst pas veel later aan zijn trekken komt, zoals Karel Appel's eerste grote opdracht Vragende Kinderen (1949) of Manet's Olympia dat de "echte" exposities ook niet haalde. Om over het klassieke voorbeeld van Van Gogh maar te zwijgen. Kan men dan het "beroering wekken" als kunstkriterium hanteren?

f. 3000,--

In 1983 barst de bom. De minister, die dezer dagen zo aandoenlijk Joris Ivens tot de grootste Nederlandse filmmaker heeft uitgeroepen met een gouden kalf erbij (ik dacht dat dit vanouds niet zo'n best symbool was om omheen te dansen) bracht in 1983 het hele kunstenaarsveld in opschudding. Er moest een financiëel plafond worden aangebracht voor kunstenaars- en kunstbeleid. Daarbij bleken vooral de BKR, de orkestmusici en vele theatergroepen de klos te worden. Afgelopen is het met het afwachten van het Rijk wat het allemaal gaat kosten, budgetteren is de lijfspreuk geworden. In plaats van '130 miljoen' moest het in 1984 '75 miljoen' worden. Het parlement brengt het terug naar 90 miljoen. Het hele orkestbeleid staat op de tocht, afvloeiingsregelingen theatergroepen idem dito.
De financieringswijze voor de beeldende kunstenaars leidt tot diepe ingrepen in het gebruik van de BKR. Hier wil de minister het "kunstbeleid" meer afstemmen op artistieke kwaliteit, en wil vanuit dat gezichtspunt de beeldende kunst bevorderen. Dat klinkt goed. Maar gezien de ervaringen opgedaan binnen het onderwijsbeleid, waar geen sprake was van inhoudelijke, maar van technies-organisatoriese 'vernieuwing', weinig hoopgevend. Niks kunstinhoudelijks, maar het beklemtonen van de zelffinanciering in de kunstsektor, het vrije marktprincipe en het terugdringen van de rol van overheid. Alleen die beeldende kunstenaars die konden bewijzen, dat zij voor f. 3000,-- aan werkstukken hadden verkocht konden in 1984 weer gebruiker van de BKR worden. Inmiddels is dat bedrag op f. 6000,-- gesteld, en in het verkiezingsprogramma van de VVD voor '86 is de BKR afgeschaft. Zo houdt je kennelijk vanzelf de kwaliteit over. Wel je "kunstbeleid!" Brinkman (kunsten) en De Graaf (bijstand enzo) vinden elkaar want De Graaf zag die groeiende post BKR allang niet meer zitten. Twee lieden dus die achter het "topkunst-principe" staan, maar in feite een anti-kunst bezuinigingswoede kunstbeleid noemen. De kunstenaar wordt gewoon doorgeschoven: als hij de normen niet haalt moet hij van het kunstloket naar het bijstandsloket. Elk normaal denkend mens vraagt zich af: waarom? Wat betekenen die kosten, die een fraktie zijn van de gigantiese bedragen die nodig zijn om onze ener-

gievoorziening te bekostigen en onze planeet met alles wat erop en aanzit naar de knoppen te helpen?
Deze ontregelingswoede (deregulering genoemd) leidde in december 1983 tot talloze protestakties. We beperken ons hier tot die van de beeldende kunstenaars: de nieuwe vleugel van het Stedelijk Museum Amsterdam wordt ingericht als landelijk aktiecentrum, museum worden bezet, manifestaties van de BKR-gebruikers, in Arti en Nieuwe Kerk Amsterdam worden exposities gehouden over 35 jaar BKR en wordt een overzichtstentoonstelling gehouden van alle BKR-inzendingen van 1983.
Toch lijkt het wereldje van de beeldende kunstenaars nu wat gelatener te reageren dan twee jaar geleden. Tirza Verrips gaf in zijn artikel "Standpunt, een persoonlijk verslag" zijn mening over de BKR en het "kunstbeleid" van de overheid (*"Het Blad"*, van de Gemeenschap Beeldende Kunstenaars, Gelderland, mei 1985, nr. 65). Bezuinigingswoede is natuurlijk wat anders dan het bevorderen van kwaliteitskunst. Het is niet bepaald elegant om een beroepsgroep naar de bijstand te sturen teneinde kwalitatieve doelstellingen (welke??) te verwezenlijken. Verrips drukt zijn angst uit om de norm niet te halen, voelt zich bedreigd in zijn van de overheid afhankelijke positie, en heeft daar geen antwoord op. Je wordt er wel zakelijker van, zegt hij: als kleine zelfstandige moet je een boekhouding gaan voeren, zakelijke afspraken maken over opdrachten, met galerie en zien te verkopen. Als het lukt krijg je wel een gevoel van succes, maar het vreet energie.
Reacties op zijn stuk heeft hij niet gehad, terwijl hij toch duidelijk fundamenten van een echt kunstenaars- en kunstbeleid uitstippelt: landelijke (dus niet naar de willekeur van gemeenten) erkenning van het beroep, een goede rechtspositie, recht op vrije vestiging, goede vangnetregeling voor hen die het misschien niet halen, goede startpositie voor hen die de akademie verlaten, overheidsmaatregelen die de markt bevorderen, stipendia, beurzen, etc. En: zorgen dat talent herkend wordt. Visies op kunst, kunstkriteria zijn daarbij van groot belang. Kunst is alleen kunst als er kunst op staat? Nee, maar het is gebleken, dat je het er later soms wel op kunt zetten. Voor Verrips is kunst een flexibele respons van de kunstenaar op mens en samenleving. Over die "respons" kun je z.i. een aantal dingen zeggen: ze heeft geen nuttigheidsfunktie, heeft zeggingskracht, heeft werkelijkheidsoverstijgende aspekten en betekenissen, heeft uitstraling en herkenbare afleesbaarheid. Het vakmanschap is als zodanig van a-politieke aard.
Aan die "kriteria" beantwoordt het werk van Christo, de aktuele verpakkingskunstenaar. Deze voegt er bovendien nog een dialekties kunstkenmerk bij: de mensen "zien" de brug niet meer. Hij pakt de brug, i.c. de "Pont Neuf", in - dat wordt een giganties gezicht! - en na het uitpakken ziet iedereen de brug weer. Maar ook al die dialektiese spanningen die aan dit alles voorafgaan: de diskussies met de bestuurders, de verkeerspolitie, de journalisten, de meningsvorming van allerlei maatschappelijke groeperingen zorgen voor "artistieke" beroering en opschudding. Hij wil ook de Rijksdag in Berlijn inpakken. Dat is al wat aan het worden! Een betwist gebouw op de grens van twee werelden met een ander idioom.

DE HEI OP

Zo druk heeft men zich helaas niet gemaakt om Verrips' artikel: zoals gezegd geen reaktie. Ze werken, zegt hij, ze weten waar ze aan toe zijn, misschien zijn ze moe. De kunstenbonden lopen achter het beleid van de overheid aan. Onze vakbond moet nodig vrijgestelde krachten hebben om al het

werk te kunnen verzetten, dat eigenlijk gedaan zou moeten worden.
Vakgenoot van Verrips is Willem van Ballegooyen. Hij was zeer aktief betrokken bij de oprichting van de Bond van Beeldende Kunst Arbeiders (BBKA) in Utrecht (1973). De leden zijn fel gekant tegen de BKR, zoals die nu funktioneert: "Het puur opeisen van een inkomen op grond van het feit dat men "kunstenaar" is ondermijnt de betekenis van kunst voor de samenleving en daarmee de positie van de kunstenaar". In plaats van de BKR moet een stimulerend en samenhangend kunstbeleid ontwikkeld worden. In 1973 vonden zij niet veel aanhang, maar in de loop der jaren bleek de BKR, een sociale regeling, steeds meer ervaren te worden als een zogenaamd kunstbeleid.
Van Ballegooyen maakt ook deel uit van het 'Werkkollektief Beeldende Kunstenaars' (WBK, 1978). Hij ontwierp, in samenwerking met de gebruikers, een plan voor de omvorming van een groot, verlaten, tot vernieling uitnodigend schoolplein tot een leefplein voor een vormingscentrum voor jonge volwassenen. Een nieuwe indeling en een tribune maakte het plein geschikt voor muziek-, cabaret- en toneeluitvoeringen, er kwam een fietsenstalling en kleine inhammen voor diverse aktiviteiten. Ook de herinrichting van het gebouw werd ter hand genomen.
In het alternatieve weekblad "De Vrije Apeldoorner" (inmiddels ter ziele) van eind november 1983/januari '84 schreef hij drie artikelen over de vernieling van een kunstwerk van Evert Strobos, bestaande uit 160 pylonen van creton-staal, dat deze maakte in opdracht van het gemeentebestuur. De buurtbewoners rukten de pylonen weer uit de grond, een aktie die de landelijke pers haalde. Strobos was geïnspireerd door de menhirs van Carnac (Zuid Bretagne) ooit ontstaan in een periode van zon- en steenaanbidding: elf rijen stenen, kilometerslang en daarbij stenen van 10 meter hoog, in totaal zo'n 3000. Maar in een wijk met grote torenflats spreekt het magies-realisme van stalen palen kennelijk niet aan. Nu liggen de palen in de opslag en zo vormen ze geen kunst. Wat als een specimen van kunst/stadsplanning was bedoeld, ging jammerlijk de mist in. Niet zozeer door de buurt, maar door de dubieuze rol van bestuurders, pers, en de CDA-politiek, In een later stadium wilde men uitgebreide informatie verschaffen over de bedoelingen van de kunstenaar, met de intentie de zuilen weer op dezelfde plaats neer te zetten. Ze komen, volgens Van Ballegooyen beter tot hun recht op de Kootwijker hei.

'STRAATKUNST'

Projekten van beeldende kunstenaars die niet de mist ingingen en die nauwe samenhang vertonen met het leefbaar maken van straten, buurten zijn er gelukkig genoeg. Henk Haest schreef er een doktoraal skriptie over (vakgroep kultuur-sociologie RU Utrecht, april 1980). Daaruit een paar voorbeelden. Het beeldende kunstenaars kollektief "*Kukeleku*" is sinds 1970 vooral in Amsterdam bezig met "straatkunst". Het gaat o.a. om het maken van straatschilderingen, straat-speelobjekten en spandoeken voor manifestaties, protesten, demonstraties. De vraag gaat uit van buurtbewoners, buurthuizen, scholen, aksiegroepen enz. Zo is in de Nieuwe Leliestraat op de achterkant van het buurthuis 'De Eglantier' een schildering gemaakt waaraan mensen van verschillende leeftijd deelnamen (5-50 jaar). De kunstenaarsgroep, met een kern van vijf leden, houdt zich bezig met de begeleiding van het groepsproces in techniese en artistieke zin. De voorbereiding van de schildering bestaat uit een aantal trainingen (het gebruik van verf en van kleuren, blindtekenen, het maken van een trainings-

schilderij). Dit gebeurt o.a. in de werkplaats van de groep in de Jordaan. Als er voldoende geoefend is gaat men over tot het maken van de muurschildering zelf, die (bijvoorbeeld) een gefantaseerd verhaal weergeeft. Met voorbijgangers wordt gepraat, en als ze willen meedoen worden ze wegwijs gemaakt door de kerngroep.
In 1975 werd op een vraag van de Anti-Apartheidsbeweging Nederland door Kukeleku en Zuidafrikanen een aantal schilderingen gemaakt rondom het thema "gevangenschap-gevangenis" en met de Bond voor Dienstweigeraars rondom het thema "vuist-doodskop" voor een anti-Navo manifestatie. Een school in de Elandstraat wilde een ijzeren uitloophek (een rot gezicht, volgens de kinderen) vervangen door een zelfgemaakt hek, waarbij Kukeleku het vormingsproces begeleidde (wat moet het worden, en hoe doe je dat) waaruit het idee voor een beeldjeshek ontstond, waarbij de kerngroep de door de kinderen gemaakte vormgeving in polyester afgoot. Daarna brachten de kinderen schilderingen aan.
Dragende gedachte is niet bepaald het "bijbrengen" van belangstelling voor kunst. "An me zolen" zouden ze dan zeggen. Gepoogd wordt veeleer om bewustwording op te roepen dat bij individuen al heel vroeg het idee wordt ingebakken, dat je niet zelf hoeft te denken maar anderen dat voor je doen. Zo ook, dat alleen een kunstenaar kan tekenen, en jijzelf niet. Daarom is het van belang dat het kind al vroeg geleerd wordt in beelden te denken, wat weer gestimuleerd wordt door kunstenaars die techniese aanwijzingen geven, vorm en kleuradviezen, etc.
Sinds 1979 is de *"Rotterdamse Schildergroep"*, waar Joop van Meel o.a. toe behoort en studenten van de Rotterdamse Akademie voor Beeldende Kunsten, werkzaam om beeldende kunst als strijdmiddel te gebruiken bij allerlei manifestaties en demonstraties voor met name kansarme en onderdrukte groepen. Zij maakten op verzoek van het Chili-komitee een muurschildering in de Anne Frank School te Den Haag. Leerlingen konden ook meeschilderen. Er waren hevige diskussie, want grote delen moesten overgeschilderd worden tijdens deze vierdaagse happening. Ander voorbeeld: Van Meel's hulp werd ingeroepen om het volgende verhaal van buurtbewoners in beeld te brengen. "Na de oorlog is Rotterdam opgebouwd, maar aan de behuizing van het merendeel van de gewone Rotterdamse bevolking is niet gedacht". Dit verhaal werd door de bewonersorganisaties Feyenoord samen met Van Meel op de vier kanten van een piramide geschilderd. Het uitdrukken in beelden van een visie is deel van een totale aktie voor verbetering van de woon-leefomgeving. In een andere Rotterdamse buurt werden zes poorten van een viadukt door ongeveer zestig mensen beschilderd met ontwerpen, die de uitkomst waren van dagen van voorbereiding: verhalen over schilderkunst, oefeningen in schilderen, proefontwerpen op papier, diskussies over vormgeving en inhouden. "Beeldende kunst, dat is niet in woorden, maar in beelden spreken, en wel zo dat het verstaanbaar is". Tot goede vormen kom je pas door na te denken en te weten wat er in de maatschappij aan de hand is", dat is heel kort samengevat zijn visie over beeldende kunst in zijn maatschappelijke samenhang, en in zijn individuele samenhang ('jezelf durven te zijn').
Een derde groep, het *Werkkollektief Beeldende Kunstenaars (WBK)* is sinds 1978 in Utrecht en Apeldoorn, bezig met het ontwerpen en/of uitvoeren van straatinrichtingen, speelplaatsen en het ontwerpen/maken van meubelstukken en speelobjekten voor binnen- of buitenland.
Voorbeelden van hun projekten: in een opvangcentrum voor Surinaamse

druggebruikers werk in 1978 op verzoek van de Surinaamse belangenbehartigingsorganisatie een kleuradvies uitgebracht en een voorstel over de inrichting van het centrum. Verder betrok het buurtwerk Ondiep (Utrecht) het kollektief bij het maken van ontwerpen voor een peuterspeelplaats in de Amandelstraat. Op bewonersvergaderingen werd door bewoners aan het kollektief duidelijk gemaakt wat hun problemen en wensen zijn. Zoals: het speelplaatsje moest niet aantrekkelijk zijn voor de oudere jeugd. In dialoog met elkaar kwam men tenslotte tot een voor de bewoners als het kollektief bevredigende vormgeving, waarbij ook rekening met de door de gemeente aangegeven financiële speelruimte.

HOBBYCLUB

Voor het dienstencentrum bejaardenwerk Ondiep ontwierpen leden van het kollektief een balie, een meubelstuk van zes elementen die men op diverse wijze aan elkaar kan koppelen. Een kleurvoorstel van de binnen- en buitenzijde van het gebouw werd gemaakt en een ontwerp voor de herindeling van de hal en de hele binnenruimte. Gedeelten hiervan worden door de hobbyclub van het centrum gemaakt. Het kollektief houdt zich ook bezig met straatin- en herinrichting samen met de buurt. Er is een ontwerp gemaakt voor de Kloosterlaan in opdracht van de Fruitbuurt. Bij de werkwijze van het WBK valt op, dat er een werkovereenkomst met de buurtbewoners wordt gemaakt die eventueel door elk van de partijen kan worden opgezegd als een van de partijen vindt dat men niet tot een redelijk resultaat komt. De voorbereidingen spelen zich af in een spanningsveld tussen de inventarisatie van wederzijdse wensen en behoeften van gebruikers en de eigen kwaliteitskriteria van de beeldende kunstenaars. Bij die dialoog doen zich ook raakvlakken voor met de Dienst van Gemeentewerken. De leden van het kollektief onderschrijven een visie op maatschappijverandering in socialistiese zin en in artistiek opzicht voelen sommigen zich verwant met stromingen als Bauhaus, de Stijl en het Russiese konstruktivisme. De leden staan uiters krities tegenover het heersende kunstcircuit (musea, galeries en het kunstonderwijs). De kijk op de BKR vertoont nuances, waarvan de scherpste opstelling die is dat 80 à 90 procent van de BKR-gebruikers produkten maakt die met beeldende kunst weinig of niets te maken hebben. Zij maken in hun isolement hun produkties voor de BKR-kommissies die in een geïsoleerd circuit terechtkomen. Zolang iemands werk wordt goedgekeurd kan hij dat als een soort erkenning als kunstenaar ervaren, en dat is het dan.
Ondanks allerlei verschillen in opvattingen gaat het in de drie genoemde kollektieven om het beginsel, dat beeldende kunstenaars (die deels ook terug moeten vallen op de BKR, omdat zij voor hun opdrachten of adviezen vanuit bepaalde publieksgroepen niet betaald worden) helpen bij vormgevingsprocessen, kleuradviezen, aanleren van technieken, het bepalen van de inhouden van maatschappelijk relevante projekten op het gebied van de woon-leefomgeving, zowel wat betreft de buitenals de binnenruimten.
De vraag rijst of er dan "kunst" ontstaat. Maakt het verschil uit of een beeldende kunstenaar een en ander ondersteunt of een jeugdwerker, die getalenteerd is in tekenen, schilderen, ontwerpen, etc.? Dat leidt tot een vraag naar kunstcriteria. Die vraag is "akademies" want het grote belang van de werkwijze van deze kollektieven staat als een paal boven water.

The Damage Done

by Yasmin Anwar

X was a respected artist who, having run out of ideas, dipped his mongrel dog's paws into a pot of paint and then proceeded to set the poor hound loose on a giant sheet of paper. The outcome was a mess, the painting was framed, hung up in a gallery and discussed. When asked about the concept behind the painting, X was stumped for an answer. "Does everything have to have a meaning?," he retorted and thus left his puzzled audience feeling even more confused. Needless to say, X was given bad reviews and earned himself a rather low reputation.

The Damage Done will undoubtedly baffle you, but I can guarantee that every question about the Exhibition can be answered since it was based on some very revolutionary ideas concerning modern printmaking. Dolf, a tall, lanky chap from the Netherlands along with his two comrades, Apurva and Rudy, are responsible for the photographs and the ideas, whereas we, who happened to walk across the aluminum plates that were nailed down next to Macky Hall two weeks ago, are responsible for the outcome since the prints were influenced by our footprints, bicycle wheels and car tire marks.

From 7 a.m. until 7 p.m. the plates were left in the busiest part of the campus. An estimated 500 students and faculty were forced to pass through although they all felt rather guilty for doing so. The plates were tiptoed over, shuffled over, tapdanced on and there was even a game of hopscotch played. Photographs were taken from the top of Macky Hall, at ground level, and from every angle surrounding the plates.

Dolf's idea was to involve the campus in the project and to use printmaking as a public art form. By finding old, used plates that had been rejected by printmaking students, he recycled the plates as part of his experiment. Printmaking, he said, is mostly viewed as a process that comes secondary to a painting of drawing. With this particular project there were no pre-conceived ideas about the outcome of the print, and he was duly surprised when the results showed no footmarks or tire marks but indents of damaged asphalt.

The photographs accompanying the print not only document the project but are also a wonderful depiction of campus life. Students carrying heavy portfolios and cups of coffee en route to morning classes and scenes of the trio nailing down the plates make up an interesting selection of images. The show will begin on March 3 at the Graduate Center.










It's a
CRTr

The California (
Crafts is deligh
delivery of its p
equipment.
A general mee
familiarize you

uit: Spectrum, March 3, 1983



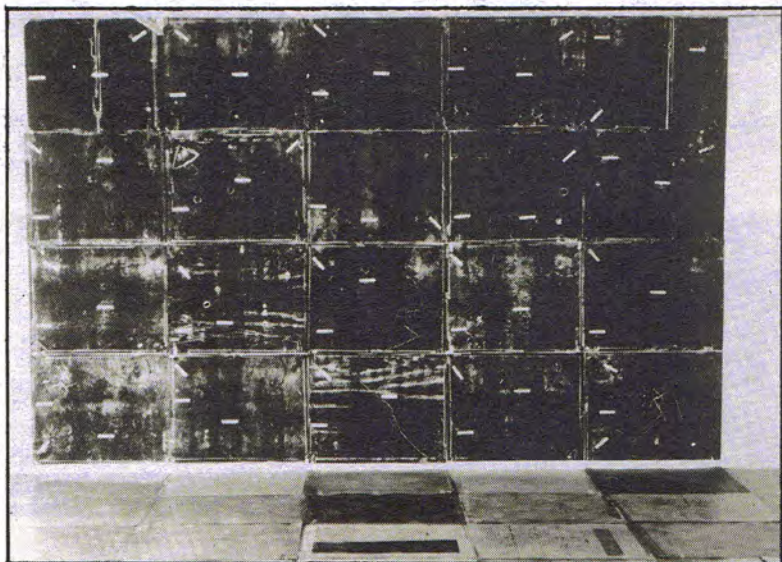

SAVE THE
CHOCOLATE
MOUSSE
CALIFORNIA
2A99905
PETE ELLIS DODGE

"THE DAMAGE DONE", EEN TERUGBLIK

Dolf Pauw

Februari 1982, California College of Arts and Crafts. Na weken onderhandelen met de direktie kon het idee, platen vast te spijkeren op het wegdek van de campus en deze gedurende twaalf uur te laten beschadigen, doorgang vinden.
's Ochtend zeven uur begonnen wij, Apurva Beverly, Rudy van der Lans en ik met het bevestigen van de platen. Een uur later werden de nagels afgetaped, dit om te voorkomen dat wandelaars eventuele letsel zouden oplogen. De opening, kwart over acht met wijn en donuts, was het begin van tien uur posten rondom de platen. Ik gewapend met een taperecorder, Rudy met een kamera.
Reakties bleven niet uit, de passanten begrepen in het geheel niet waar dit alles voor diende.
In vijf uur, enkele honderden mensen, tien fietsers en vijf wagens, waren de platen gepasseerd, ontwikkelden zich al behoorlijke beschadigingen. De uit vuilnisbakken gehaalde aluminium platen begonnen na acht uur iets te krullen en gaten te vertonen.
Zeven uur 's avonds verwijderden wij de platen en ik begon ze de volgende dag schoon te maken, in de inkten en af te drukken. Het resultaat was verbluffend, géén bandensporen, géén duidelijke lijn van de wandelaars was zichtbaar, maar een totale blauwdruk van het asfalt.
Het geheel was te zien in het Gratuate Center en een jaar later in Galerie Den Haag.

THE DAMAGE DONE
Ets, 3x5 m., oplage: 1



PUNK EN ANARCHISME

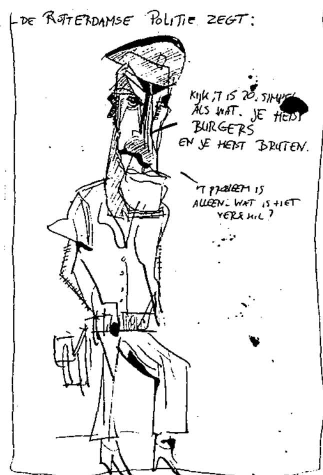
Jaap van der Laan

In het volgende stuk waag ik me maar niet aan een analyse van de punk-muziek of van het anarchisme. Het volgende artikel beperkt zich tot een korte bespreking van enkele bladen die over 'punk' gaan en over de hiermee verbonden politieke ideeën.
Duidelijk is dat het om een ontwikkeling van de laatste jaren gaat. Op de vraag naar de eventuele betekenis van dit fenomeen ga ik niet in, dat zal de toekomst moeten uitwijzen.

In de kasten van de linkse boekhandels staan tussen alle uiterst serieus ogende tijdschriften er meestal ook wel een paar die duidelijk uit de toon vallen. Door hun wilde of extra kleurige en soms ook omdat ze in een plastic zakje zijn verpakt en behalve een blad ook nog andere dingen bevatten: een papieren zak met opdruk, een plastic handschoen, een paar cassettes of weer andere zakjes met onduidelijke, maar de aandachttrekkende, inhoud. Vooral vanwege de fraaie vormgeving trekken dat soort blaadjes me aan en gelukkig komt de inhoud aardig met de omslag overeen. Een aantal jaren geleden was er nog maar weinig te krijgen over muziek en politiek, de laatste tijd verschijnen er in elke wat grotere plaats wel fanzines, blaadjes die, vaak door één, soms door meerdere mensen, gemaakt worden, vooral uit de kringen rond bepaalde plaatselijke groepen. Ze gaan over punk-muziek en politiek. Daaronder valt dan van alles, antivivisektie, schelden op de politie, propageren van kraakakties, serieuze besprekingen van allerlei bladen en boeken, aktieverslagen, enz.
Een van de grootste bladen op dit gebied is 'De Nieuwe Koekrand', een Amsterdams blad. In de Vrije 1984/3 staat een interview met enkele mensen van de Koekrand, die daarin vertellen over de relatie tussen punk en anarchie. Rond 1977 kwam punk op als een reactie op de gevestigde rock en roll traditie in de popmuziek. Het wordt een aanval op de heldenverering, de status en het geld van de popmuziek en daarmee, omdat grote groepen werkloze jongeren zich door punk aangetrokken voelden, ook een aanval op de gevestigde orde van deze maatschappij. Zo wordt punk een sociale beweging, die zich onderschied door haar eigen muziek, kleding en gedrag. Voor een deel van de punk-beweging blijft het daarbij, maar een ander deel neemt een duidelijk politieke stelling in. Voor veel punks is dat een anarchistiese, omdat ze hier veel van hun eigen ideeën over de maatschappij in terug vinden. Ideeën gekenmerkt door vrijheidsdrang en verzet tegen gezag. Van belang is ook de tendens drukwerk, platen en kassettes in eigen beheer uit te geven. Deze gewoonte ontstaat uit onvrede met het beleid van platenmaatschappijen die kommercieëel gevonden worden. Veel van de punkplaten die verkrijgbaar zijn worden in eigen beheer uitgebracht, vaak zonder dat er op verdiend wordt. Dit vloeit ook voort uit de opvatting dat de bands niet belangrijker zijn dan de luisteraars, of althans niet zouden moeten zijn. In diverse bladen kom je ook diskussies tegen waarin de ene groep een andere verwijt sterallures te hebben of niet bereid te zijn apparatuur te delen met anderen.
Er ligt veel nadruk op samenwerken, gelijkheid en delen van dingen. Deze



politieke ontwikkeling binnen een, eerst vooral op muziek gerichte, stroming speelt zich af in het begin van de jaren tachtig. Het inmiddels niet meer bestaande blad *Raket*, dat door een Rotterdamse groep werd uitgegeven, was vooral kommunisties getint. Raket is vooral bekend geworden door de strips van *Red Rat* die door dezelfde groep werden uitgegeven. Raket was een van de eerste politiek gekleurde punkbladen. Later verandert het Amsterdamse blad de "Koekrand" in "de Nieuwe koekrand" en daarmee van een kultureel in een anarchisties punkblad. Op het ogenblik zijn er tientallen blaadjes over punk en politiek, en dan vooral punk en anarchisme. Veel mensen die deze muziek graag horen hebben die ontwikkeling meegemaakt en zijn aktief geworden in de kraak-, anti-kernenergie-, antimilitaristiese of andere bewegingen. Daarmee is er ook een fellere en agressievere houding in deze bewegingen gekomen. Enerzijds botst dit met de vanouds nogal pacifisties getinte aktivistiese traditie in Nederland, Maar anderzijds heeft dit ook een eind gemaakt aan



een vaag en ongefundeerd optimisme over de te verwachten ontwikkelingen. Duidelijkheid dus en dat kan nooit kwaad.

Een van de merkwaardigste Nederlandse anarcho-bladen die ik ken is *Gramschap.* Inmiddels is al nummer 46 verschenen. Uiterst radikale artikelen gaan gepaard met kulturele artikelen èn als 'bijlage' al even radikale punkmuziek. Af en toe erg goede stukken maar voor mij blijft de stadsguerilla, t.o. waarvan Gramschap een nogal onkritiese houding aanneemt, een onverteerbaar item. No. 44 b van Gram-



schap staat bijv. vol met verklaringen van de CCC, die Belgiese terroristenclub. Toch is Gramschap zeker aan te raden.
In het kielzog van de zelfwerkzaamheid van de punkbladen als *U 235* uit Alphen, *Melkboek strikes back* uit Steenwijk, *Macht van de Onmacht* ergens uit België verschijnen er ook weer 'echte' nieuwe anarchistiese bladen zoals Staatsgevaar in Utrecht en Dwarsligger in Amersfoort. De inhoud is niet altijd even diepgravend maar deze bladen vertegenwoordigen wel degelijk een nieuwe stroming binnen het anarchisme.

* Illustraties uit Oenbehagen (leeflang proaduksjuns, Nijmegen) en Gonzo.

ADRESSEN

Alarm (anarchokommunisties blad), postb. 743, 3800 AS Amersfoort,
Dwarsligger, Langestraat 79, Amersfoort,
Gramschap, postbus 57, Aardenburg,
U 235, Oranjestraat 21, Alphen a.d. Rijn,
Staatsgevaar, postbus 411, Utrecht,
Koekrand, Albert Cuypstraat 100, 1072 CX Amsterdam,
Gonzo, Pienemanstraat 9, 1072 KE Amsterdam.

'De ideeën verbeteren zich
De betekenis van de woorden
neemt eraan deel'.

Lautréamont, Poésies II

DE SITUATIONISTEN EN DE KUNST

René Sanders

De situationisten hebben als een van de weinige avant-garde bewegingen konsekwenties getrokken uit de kritiese analyse van de maatschappij door te stellen dat in dit maatschappelijk bestel de kunst zichzelf moet opheffen. De eeuwige spanning welke bestaat tussen de kunstenaar en de maatschappij wordt door hen op een hoger nivo getild door de kunst als onderdeel van deze spektakulaire konsumtiemaatschappij te beschouwen. De kunst is ingebed in het spektakel. Slechts aan gene zijde van het spektakel kan de ware kunst als totale vrijheid tot ontplooiing komen.

Bij de situationisten staat in de zestig jaren de kritiek op de spektakelmaatschappij centraal. In deze warenmaatschappij heerst het spektakel en dit spektakel tendeert ernaar zich zelf steeds weer te overtreffen. Het gehele leven waarin de moderne produktieverhoudingen heersen, dient zich aan als een ontzaglijke opeenhoping van spektakels (1). 'Al wat direkt werd geleefd heeft zich in een voorstelling verwijderd', aldus G. Debord. (2) 'In zijn totaliteit begrepen is het spektakel tegelijkertijd resultaat en doel van de bestaande produktiewijze. Het is geen aanhangsel van de werkelijke wereld, geen randversiering. Het is het hart van het irrealisme van de werkelijke maatschappij. In al zijn specifieke vormen, als informatie of propaganda, reklame of direkte konsumptie van vermakelijkheden, vormt het spektakel het huidige model van het leven dat maatschappelijk overheerst' (3).
Hiermee is de kern van de situationistiese theorie weergegeven, waarmee het wezen van het kapitalisme en het burokraties socialisme bloot kwam te liggen. Maar voordat de kritiek op het spektakel het centrale thema was in de theorie, hadden de situationisten vooralsnog af te rekenen met de kunst als uiting en als vorm.

INTERNATIONALE

De situationisten zijn als beweging ontstaan in 1957 uit de artistieke avantgarde van Europa. Op een konferentie gehouden te Cosio d'Aroscia, Italië, besluiten de Lettristiese Internationale, een radikale afsplitsing van een hoofdzakelijk literaire richting uit Frankrijk, de Internationale beweging voor een Bauhaus der Verbeelding (Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste), ontstaan als reaktie op het funktionalisme van de Bauhaus-beweging, èn het Psycho-geografies komité uit Londen tot oprichting van de Situationistiese Internationale (Internationale Situationiste) (4). Deze nieuwe Internationale zette aanvankelijk de theorie voort zoals die door de experimentele kunstenaars van de Cobra-groep, A. Jorn en Constant

IL N'EST PAS DE GESTE SI RADICAL QUE L'IDEOLOGIE N'ESSAIE DE RECUPERER...

COMME VOUS AVEZ RAISON DE VOLER DES LIVRES LA CULTURE DEVRAIT ETRE A LA PORTÉE DE TOUS.

LA CULTURE ? MAIS C'EST LA MARCHANDISE IDÉALE, CELLE QUI FAIT PAYER TOUTES LES AUTRES PAS ETONNANT QUE VOUS VOULIEZ L'OFFRIR A TOUS

aan het eind van de jaren veertig, door Jorn en G. Pinot-Gallizio binnen de Bauhaus der Verbeelding beweging in de jaren vijftig en de jonge lettristen zoals G. Debord en G. Wolman, ontwikkeld was. Deze theorie beoogde tot een konstruktie van een radikaal ander dagelijks leven te komen. Hiertoe moet het dagelijks leven in de huidige kultuur in al haar facetten bekritiseerd worden.

Deze kritiek van het dagelijks leven richt zich op het wezenlijke van de geavanceerde kapitalistische maatschappij met haar reduktie van het leven tot een schouwspel, een wijze waarop het spektakel zich manifesteert, en haar repressief spontanisme en haar ideologie. Het werk van de franse filosoof H. Lefebvre heeft een grote invloed op deze analyse uitgeoefend. In het eerste deel van zijn *Kritiek van het dagelijks leven* (Critique de la vie quotidienne) uit 1946, beschrijft Lefrebvre de enorme rijkdom van het dagelijks leven en geeft in dit boek een aanzet om tot een radikaal andere produktiestruktuur te komen dan de kapitalistiese. (5) De transformatie van het dagelijks leven zal van binnen uit moeten komen met steun van de poëzie en de filosofie. Daartoe moeten nieuwe wegen ingeslagen worden met als doel dat de mens weer alle levensgebieden autonoom zal kunnen beheren en waarbij dan een brug geslagen zal worden tussen het verlangen, de hoop en de dagelijkse ervaring.

Om deze kloof te dichten werpen een aantal kunstenaars zich op het experiment. Het experiment is erop gericht de omgeving te bevrijden van de invloed van het kapitalisties belang; het dagelijks leven is tenslotte gekoloniseerd door het kapitaal, en deze in te richten naar eigen inzicht en naar eigen verlangen of hartstocht. De omgeving moet daarom heroverd worden en weer menselijk gemaakt worden. Vanuit deze gedachte storten een aantal kunstenaars, waaronder Constant Nieuwenhuys, zich op de architektuur en ontmantelen deze van haar funktionele gedaante. Constant levert hiermee

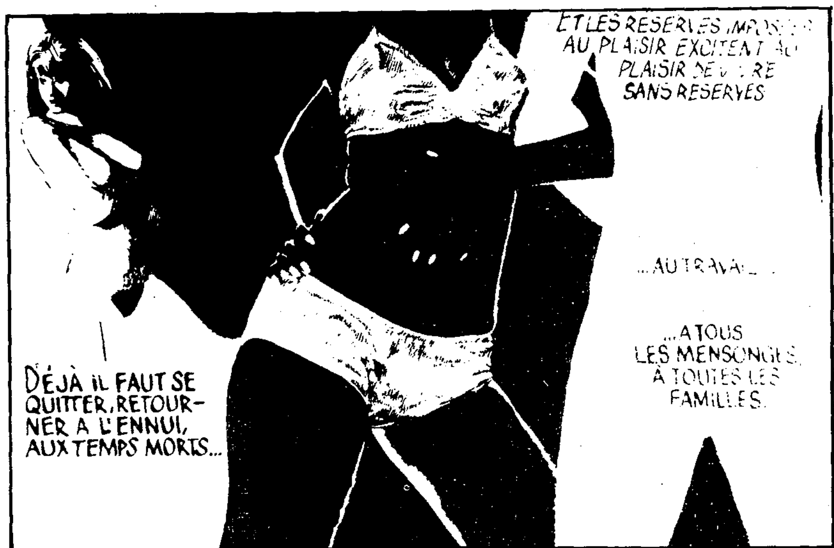
een belangrijke bijdrage aan het ideeengoed van de situationisten. Met name zijn bijdrage aan de konceptie van het unitair-urbanisme is op zijn konto te schrijven. Het unitair-urbanisme, voor de eerste maal duidelijk als programma geformuleerd op een internationale bijeenkomst van vrije kunstenaars in 1956 in Alba (Italië), een jaar voor de oprichting van Situationistiese Internationale, behelst de synthese van de noodzakelijke integrale konstruktie van een levensgebied, waarbij van alle artistieke en techniese middelen gebruik mag worden gemaakt. Voorwaarde is dat het unitair-urbanisme geplaatst moet worden in het perspektief van een grotere en algehele vrijheid. De theorie van het unitair-urbanisme geldt met name in de beginperiode van de Situanistiese Internationale (verder aangeduid met S.I.) als een totaal theoreties raamwerk.

RONDDOLEN

Binnen dit raamwerk past de theorie van de *dérive* als onderdeel van de psychogeografie. De *dérive*, of te wel het op drift raken, het ronddolen, kan gezien als een experiment om de stad, het stedelijk milieu, te ontdekken en naar eigen inzichten te beschrijven. In 1953 heeft Ivan Chtcheglov de basisideeën geformuleerd voor de techniek van het ronddolen en de psycho-geografie als onderdeel van het nieuwe urbanisme.
Chtcheglov meent dat het leven in de stad verveeld is. De stadspoëzie moet weer tot leven gewekt worden, door de aanval op de mythologisering en abstraktie in de stedenbouw met haar architektuur van mechaniese aard. De architektuur moet ontdaan worden van de techniek die een barrière opwerpt tussen de mens en zijn omgeving. Deze barrière moet geslecht worden opdat de mens op vrije wijze en overeenkomstig zijn verlangen de omgeving kan herscheppen. Om dit verlangen te aktiveren moeten situaties gekreëerd worden. Deze konstrukties van situaties zijn erop gericht de stad in te richten zodat de gebouwen, de wijken overeenstemmen met de psychiese struktuur zoals die voortdurend gevormd wordt in de dagelijkse ervaring. Zo moet de stad opgebouwd worden uit wijken van verdriet, van geluk, van haat of afschrikking, van moed, van hoop etc.
In deze omgevormde stad zal de belangrijkste aktiviteit van de mens het uitoefenen van de techniek van het ronddolen zijn, waardoor het landschapsbeeld voortdurend zal veranderen. De stad zal een grote speelplaats worden. In navolging hiervan stelt Guy Debord dat de techniek van het ronddolen gefundeerd is op de psychogeografiese natuur en op het konstruktief openstaan voor het spel. Door deze samenhang te veronderstellen onderscheidt het ronddolen zich van het reizen daar zowel de psychografie, de opvatting die de direkte invloed van het geografies milieu op de psyche van de mens beschrijft, en het ronddolen geënt zijn op de theorie van unitair-urbanisme, die tot doel heeft tot een radikale en revolutionaire herschepping van de socio-ruimte te komen.
Naast de techniek van het ronddolen behoort ook het begrip *détournement* tot het theoreties instrumentarium van de S.I. De détournement, de doelvervreemding, wordt door de situationisten geformuleerd als zijnde een vorm van integratie van aktuele of in het verleden vervaardigde kunstprodukten die vervolgens op een hoger nivo worden getild. (6) Vanuit deze gedachte bestaat er geen situationistiese kunst meer, maar uitsluitend een situationistiese toepassing ervan. De these is een fundamentele en zal uiteindelijk tot een grote breuk in de beweging leiden.

DOLLARS

De analyse van de kunst wordt door de



situationisten konsekwent histories geduid. Het dadaisme dat aanvankelijk het verzet opende tegen de heerschappij van de westerse burgerlijke rede werd spoedig door de bourgeoisie geaksepteerd. Voor didaistiese kunstopbjekten, zoals de zgn. "readymades" van Marcel Duchamp, worden gigantiese bedragen betaald. Ook het surrealisme is er niet in geslaagd uit de tentakels van de kapitalistiese warenmaatschappij te blijven. Vandaar dat Breton, Salvadot Dali in een anagram transformeerde tot *Avida Dollars*. De avantgarde-bewegingen waren in hun eigen valkuil gelopen, zoals de surrealisten in die van het psychies automatisme dat een eindeloze herhaling van beelden of woorden doet produceren. Het verrassende is verdwenen in de moderne kunst stellen de situationisten. De neiging tot imitatie en reproduktie neemt grote vormen aan. Ook de moderne poëzie treft dit verwijt. De enige dichter die er iets van begrepen heeft is Lautréamont geweest. In zijn *Zangen van Maldoror* heeft hij de doel-vervreemding gepraktiseerd door natuurhistoriese studies om te vormen (7). Elementen hiervan worden ingepast in een nieuwe kontekst, waardoor deze nieuwe kontekst een geheel andere betekenis krijgt en zo ontstaat er een nieuwe visie. De doelvervreemding kan als methode op velerlei gebied toegepast worden, in de film, de poëzie, het proza, de strip en de architektuur. De situationisten geven hiermee aan dat de doelvervreemding het geëigende wapen is om de kunst niet in het netwerk van kommerciële belangen te laten verdwijnen, waardoor een artistieke beweging of kunstenaar van het maatschappelijk leven afgesneden wordt. Dit is nl. het mechanisme dat werkzaam is; het mechanisme van aanvaarding en afstoting van bewegingen en individuen. De heersende klasse kontroleert hiermee de kultuur. De situationisten

zien alle avantgarde-bewegingen van deze eeuw in dit kader, zowel het futurisme, het dadaisme als het surrealisme zijn in de netten van de kommercialiteit verstrikt geraakt. Maar daarnaast schortte het bij deze bewegingen aan een duidelijk theoreties fundament. Het theoreties fundament dat door de situationisten aangebracht wordt. Zij koppelen de analyse van het maatschappelijk bestel aan de verandering ervan. Deze verandering wordt gerealiseerd door het konstrueren van situaties waarmee de herschepping van de levensomgeving in een hogere kwaliteit, tot uitdrukking wordt gebracht. Enerzijds plaatsen de situationisten zich in de historiese traditie van de avantgarde bewegingen, anderzijds zijn zij van mening dat deze bewegingen hun werk niet hebben afgemaakt door de kloof die bestaat tussen individuele en sociale vrijheid te dichten. Deze kloof wordt door de konstruktie van situaties opgevuld. De tijd is er rijp voor. Zowel de kapitalistiese als de socialistiese kultuur verkeren in ontbinding. De ontbinding, door hen *dèkompositie* genoemd, is ideologies van aard en manifesteert zich in de ideeënloze herhaling van oude kunstvormen en uitingen. Maar deze kulturele ontbinding staat niet op zichzelf, daar zij ideologies is wordt zij gekoppeld aan de politiek-ekonomiese ontbinding van de maatschappij.

TOEPASSING

Het nieuwe elan van de avantgardebeweging dient er op gericht te zijn, het revolutionaire proces van de algehele maatschappelijke ontbinding te bespoedigen. Hiermee wordt aangegeven dat de klassieke artistieke avantgarde op de vuilnishopen der geschiedenis gegooid kan worden. De methode van de doelvervreemding moet volkomen revolutionair zijn daar door de huidige machthebbers de techniek al op grote schaal wordt toegepast in de reklame. Een revolutionair middel is met name de film daar deze twee gebruiksmogelijkheden heeft: enerzijds als propagandamiddel ter verbreiding van situationistiese ideeën, anderzijds als toepassing in de al gerealiseerde situatie. (8) Een andere wijze van toepassing werd in de jaren vijftig met name door de Italiaan G. Pinot-Gallizio ontwikkelt in de zgn. industriële schilderkunst. Met deze kunst werden schilderijen per strekkende meter geproduceerd met de bedoeling de kommercialiteit te ondergraven. Door deze vorm wordt de konkurrentie uitgebannen en worden de oude esthetiese waarden en normen die net als de ideologie de krachten van het verlangen opdrogen, vernietigd. Echter al deze vormen van gedétourneerde kunst moeten onderdeel blijven van de konstruktie van situaties welke tot een totale revolutie moeten voeren. De doelvervreemding moet dan ook als een spel opgevat worden dat werkt aan de ontwaarding van het kunstobjekt door deze voortdurend te modificeren. Het dient ertoe om de waarden uit het verleden te negeren met de bedoeling opdat geen enkele esthetiese waarde aan het verleden te negeren met de bedoeling opdat geen enkele esthetiese waarde aan het kunstobjekt kan worden. Nog enkele voorbeelden van de doelvervreemding zijn de teksten van Guy Debord, zoals die te vinden zijn in zijn "Mémoires", waar de zinnen in een permanent wisselende betrekking tot elkaar staan. Verder zijn nog de gedetourneerde skulturen te noemen (9).

KEERPUNT

In de jaren zestig verdwijnen de meeste toepassingen. Naast het gebruik van het medium film wordt de doelvervreemding alleen nog op grote schaal teogepast in strips en op affiches. Vooral tijdens de studentenonlusten in 1966 in Straatsburg en gedurende de mei-opstand in '68 blijkt deze techniek

een zeer beproefde methode. Maar de doelvervreemding heeft zich dan al verzelfstandigd, daar zij niet meer samen met de theorie van het ronddolen gezien werd als onderdeel van het unitair-urbanisme. In de jaren zestig is de doelvervreemding tot een zelfstandige techniek geworden, uitsluitend nog gericht op ontmaskering van het spektakel. Deze loskoppeling vond plaats na de breuk met de kunstenaars in 1962. Zoals al gesteld is was de SI ontstaan als fusie van de artistieke avant-



garde van Europa. Maar al spoedig na haar ontstaan stapelden de konflikten zich tussen de kunstenaars aan de ene kant en met name Debord aan de andere kant op. Inzet vormde het verschil in inzicht over de rol van de kunst in de revolutionaire theorie. De meeste kunstenaars waren van mening dat er wel degelijk situationistiese kunst vervaardigd kon worden, terwijl voor anderen het streven erop gericht dient te zijn om de kunst op te heffen. Medio 1960 is het markatiepunt aan te geven in de situationistiese beweging. In deze tijd wordt een nieuwe koers uitgestippeld. Er wordt een poging ondernomen om een breed revolutionair platform op te richten dat plaats kan bieden aan radikaal-politieke groeperingen (10). Het tijdvak van het ontdekken en analyseren van revolutionaire tendenzen in de maatschappij neemt hiermee een aanvang. Dit betekent dat de klassieke arbeidersbeweging weer met open ogen be-



studeerd moet worden om een helder inzicht te behouden op het onderscheid tussen revolutionare en pseudotheorie. Vanuit deze konceptie doet het vervreemdings- en reifikatie-begrip zijn intrede. De mens kan zich in deze kultuur niet vrijelijk ontwikkelen. Door de reifikatie verstart de ervaring en neigt de mens tot regressief gedrag, daar hij zich nog uitsluitend laat leiden door voorbeelden uit het verleden.



Ook de kreativiteit is regressief van aard en kan binnen dit systeem niet meer bijdragen tot wezenlijke verandering en vernieuwing. Zelfs elke aktivi-

teit, elk levensmoment, elk idee, elke gedragswijze is vervreemd en heeft alleen betekenis *buiten* zichzelf.
Het leven krijgt alleen nog vorm door het konsumeren van goederen. Het gehele leven is ingericht als een groot konsumptiegebied. Deze konsumptiewereld draagt een spektakulair karakter. De mens wordt door de vervreemding binnengevoerd in de wereld van het spektakel dat bestaat uit opdeling en non-participatie van haar leden. Deze non-participatie komt tot uitdrukking in de tegenstelling spelers en toeschouwers. En het is deze tegenstelling die heerst in het spektakel. Vanzelfsprekend valt ook de kunst onder het spektakel. De revolutionaire kunstenaars heeft dan uitsluitend nog de taak interveniëren in deze spektakelmaatschappij om deze te vernietigen. Deze verschuiving in theorievorming wordt door de meeste kunstenaars niet geapprecieëerd, daar het impliceerde dat elke kunstuiting ten dienste moet staan van de totale revolutie. De kunstenaars zagen juist in hun zgn. "situationistiese" kunst een eind- en totaalkoncept. Zo sprak Constant over zijn Nieuw Babylonprojekt, dat hij in 1961 na zijn uittreden uit de SI aanving, als een anti-funktioneel Gesamtkunstwerk. Het unitair-urbanisme was voor hem een totaalkoncept geworden, terwijl inmiddels de situationistiese theorie door Debord en spoedig daarna door Raoul Vaneigem in een andere richting was gestuurd om de illusionaire wereld te verwoesten.

NOTEN

(1) In de eigenlijke zin van het woord betekent spektakel, schouwspel, show. Debord ontleent het begrip spektakel aan de filmwereld, de Amerikaanse spektakelfilm, maar geeft aan dit fenomeen een zeer radikale interpretatie door het als wezenlijke van de kultuur te bestempelen.
(2) G. Debord: De Spektakelmaatschappij, Baarn 1976 (Parijs, 1967, 1971), pag.9
(3) G. Debord: o.c. pag. 10.
(4) Met Internationale Situationniste wordt zowel de beweging als het tijdschrift dat door de beweging wordt uitgegeven aangeduid. De beweging, opgericht in juni 1957, heft zichzelf op in 1972, zie: G. Debord en G. Sanguinetti: La véritable scission dans l'Internationale, Parijs 1972.
Van het tijdschrift verschijnen 12 nummers in de periode 1958-1969. Integrale heruitgave van het tijdschrift door Van Gennep, Amsterdam 1970.
(5) H. Lefebvre: Critique de la vie quotidienne, I, II, III, resp. 1946, 1961, 1983. Lefebvre onderhoudt in de begin jaren zestig nauwe kontakten met Debord. Op zijn onderzoekscentrum voor sociale studies worden de ideeën over het dagelijks leven geboren.
(6) Détournement betekent in strikte zin omkering, ombuiging. Ik heb voor doelvervreemding gekozen, daar het een bewust gehanteerde methode is om uit de klauwen van het kommerciëel kapitalisme te blijven.
(7) Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse): Les Chants de Maldoror uit OEuvres complètes, Parijs, 1973. De nederlandse vertaling hiervan onder de titel "De Zangen van Muldoror" en dateren uit 1917, 1962 en 1985.
(8) G. Debord: OEvres cinématographiques complètes, Parijs 1978.
(9) G. Debord en A. Jorn: Mémoires, Kopenhagen, Parijs, 1959.
(10) Intern dokument van de SI met als titel: Préliminaires pour une définition de L'unité du programme révolutionnaire, van G. Debord en P. Canjuers. Canjuers is lid van de radenkommunistiese groep 'Socialisme ou Barbarie'.

* Illustraties uit S.I. no. 11 (oct. '67) en 12 (sept. 1969).

BOEKBESPREKINGEN

BUITENLANDSE ANARCHISME-UITGAVEN

In het Duitse taalgebied zijn zo'n twintig anarchistiese uitgeverijen aktief. Gezamenlijk hebben zij vele honderden publikaties beschikbaar. Het aantal tijdschriften groeit. Een eerste greep uit een kolossale stapel.
Op initiatief van de Medienwerkstatt Freiburg ontstond in 1983 een levendige geschiedenisfilm over de Spaanse Burgeroorlog 1936-1939, *Die lange Hoffnung*, waarin Augustin Souchy en Clara Thalmann terugkeren naar de plekken waar zij tegen de fascistiese troepen van Franco vochten. Onder dezelfde titel bracht Trotzdem Verlag onlangs een boek uit. Een kollage van filmteksten, interviews, gesprekken, brieven en fotomateriaal, dat voor een groot deel niet in de film te zien is. Aangevuld met een uitgebreide biblio- en filmografie over de Spaanse Burgeroorlog (met verhuisadressen!). De film zelf is als video verkrijgbaar bij Medienwerkstatt, Konradstr. 20, 7800 Freiburg.
Van de hand van Augustin Souchy (1892 - 1984) verscheen de afgelopen jaren veel werk . Ik noem zijn politieke herinneringen *Vorsicht Anarchist! Ein Leben für die Freiheit* en zijn op reiservaringen gebaseerde en deels ook theoretiese werken *Macht über Spanien. Anarchosyndikalisten in Revolution und Bürgerkrieg 1936-39. Ein Tatsachenbericht, Betrifft: Latienamerika* (over zijn reizen en ballingschap daar), *Reisen durch die Kibbuzim* (over zijn bezoeken aan Israël, een vergelijking tussen kibboets in Israël en colectividades in Spanje). Vlak voor zijn dood bewerkte hij nog *Erich Mühsam. Sein Leben, sein Werk, sein Martyrium*. Momenteel werken vrienden van Souchy aan de totstandkoming van *Souchy. Materialienbuch*, dat veel van Souchy's tijdschriftartikelen, interviews en voordrachten zal bevatten.
Clara Thalmann en haar man Paul, die samen in de Durutti-kolonne aan het Aragon-front vochten, legden hun persoonlijke ervaringen vast in *Revolution für die Freiheit*.
Trotzdem Verlag is gevestigd in Grafenau, waar zich ook de redaktie van het kwartaalschrift *Schwarzer Faden* bevindt. Een goed verzorgd blad, naar inhoud en vormgeving. In nummer 18 staan, naast de traditionele boekbesprekingen en het nieuws uit de beweging, artikelen over theater, video, film, de dichter Carl Einstein, de Ierse gevangenissen en de slepende affaire van de 40 kisten met CNT-archiefmateriaal die zich nog steeds in het IISG en niet in Spanje bevinden. Afgelopen zomer verscheen naar aanleiding van het vijfjarig bestaan van Schwarzer Faden een *Nostalgienummer* gevuld met artikelen die in de eerste twaalf en inmiddels uitverkochte nummers stonden.
De sympathieke schrijver en uitgever Wolfgang Haug publiceerde *Erich Mühsam. Schriftsteller der Revolution*; hierin beschrijft hij hoe Mühsam de Beierse revolutie 1918/19 politiek en literair ondersteunde. Van Mühsams wellicht belangrijkste theoretische werk, *Die Befreiung der Gesellschaft vom Staat*, verscheen opnieuwe een reprint. Mühsam geniet in Nederland enige bekendheid door het werk van schrijver Pszisko Jacobs en de *Schwarz Roter Kain Kalenda*, een agenda die hij zo'n vijftig jaar geleden uitgaf en waarvan in november de editie voor 1986 verschijnt.
Ook is er - en met succes - ruimte voor een uitgeverij die zich louter met het individualisties anarchisme bezighoudt: Der Mackay-Gesellschaft van

Kurt Zube. Momenteel zijn daar zo'n vijftig publikaties beschikbaar. Twee publikaties zijn ook in Engelse vertaling verkrijgbaar: *The Freedomseeker. The Psychology of a Development,* het hoofdwerk van de bekende Duitse individualisties anarchist John Henry Mackay dat een uitvoerige voorstelling geeft van hoe een gezagsloze samenleving er volgens de auteur uit zou kunnen zien, en het in 1977 met de alternatieve vredesprijs bekroonde werk *The Manifesto of Peace and Freedom. The Alternative to the Communist Manifesto* van K.H.Z. Solneman (pseud. Kurt Zube), die zich graag afschildert als een nakomeling van Mackay.

In Oostenrijk bevindt zich uitgeverij Monte Verita. Daar verscheen na meer dan negentig jaar de heruitgave van *Zur Geschichte der Arbeiterbewegung 1867-1894* van August Koral, een van de vooraanstaande aktivisten van de arbeidersbeweging in Oostenrijk. Zijn werk geldt als een goede inleiding in de vroegste geschiedenis van de Oostenrijkse arbeidersbeweging. In het als aanhangsel opgenomen bericht van Weense anarchisten aan het Amsterdamse congres van 1907 wordt de ontwikkeling van het Oostenrijkse anarchisme tot die tijd beschreven.

Nu ik in Nederland beland ben nog dit. In september en oktober organiseert de Studium Generale van de Rijksuniversiteit Utrecht een lezingencyclus over Clara Wichmann (1885 - 1922). Vlak voor de eerste lezing liet zij het licht zien aan *Clara Wichmann*. In deze bundel zijn een biografie van historicus Klaas Pit over het leven en werk van Clara en een aantal van haar artikelen en tekstfragmenten over anarchisme, antimilitarisme, filosofie, strafrecht en de vrouwenbeweging opgenomen.(NB)

Wolfgang Haug, Erich Mühsam. Trotzdem Verlag. 170 blz. f. 14,50.
August Koral, Zur Geschichte der Arbeiterbewegung Oesterreichs. Monte Verita. 103 blz. f. 11,50.
John Henry Mackay, The Freedomseeker. Machay-Gesellschaf. 198 blz. f. 26,50 (Duitse editie f. 23,50).
Medienwerkstatt Freiburg, Die lange Hoffnung. Trotzdem Verlag. 220 blz. f. 23,90.
Erich Mühsam, Die Befreiung der Gesellschaft vom Staat. LLV. 48 blz. f. 4,--
Klaas Pit, Clara Wichmann. SGRU. 120 blz. f. 19,50
Schwarzer Faden. Losse nummers 64 blz. f. 6,--. Jaarabonnement 15 DM. Overmaken op Postscheckkontonummer 54763-703 van F. Kamann te Stuttgart.
Schwarzer Faden, Nostalgienummer. 100 blz. f. 12,00.
Schwarz Roter Kain Kalenda 1986. Verlag Klaus Guhl. ca. 300 blz. f. 11,50
K.H.Z. Solneman, The Manifesto of Peace and Freedom. Mackay-Gesellschaft. 234 blz. f. 39,50 (Duitse editie f. 37,--).
Augustin Souchy, Betrifft: Latinamerika. Edition Mega. 218 blz. f. 14,50.
Augustin Souchy, Erich Mühsam. Trotzdem Verlag. 88 blz. f. 12,00.
Augustin Souchy, Nacht über Spanien. Trotzdem Verlag 280 blz. f. 19,50.
Augustin Souchy, Reisen durch die Kibbuzom. Trotzdemverlag. 66 blz. f. 7,50.
Augustin Souchy, Vorsicht Anarchist! Trotzdem Verlag. 310 blz. f. 20,50.
Clara en Paul Thalmann, Revolution für die Freiheit. Association Verlag. f. 24,00.
Te bestellen door het bedrag achter de titel(s) over te maken op postgiro 230031 van DZB-Literatuurverspreiding, postbus 5300 te Haarlem. Boekhandels kunnen schriftelijk bestellen.

SOCIALE VERDEDIGING

In een bestek van 70 paginaas hebben Jack Hogman en Guido Walraven, beide medewerkers van Historisch Vre-

desonderzoek, een aantal rapporten en andere publikaties over vormen van sociale verdediging van Kerk en Vrede geanalyseerd. In vier hoofdstukken bestrijken zij een tijdsbestek van 60 jaar. Het eerste hoofdstuk loopt van 1924-1941 en handelt over de geweldsideologie en haar bestrijding. Het tweede hoofdstuk besteedt aandacht aan de idee van de nieuwe weerbaarheid, een diskussie die tussen 1946 en 1960 werd gevoerd. Het derde hoofdstuk gaat in op het thema van de geweldloze weerbaarheid (1960 - 1974), waarna in een vierde hoofdstuk het thema sociale verdediging (1974 - 1984) aan de orde komt (van de hand van Harry Zeldenrust, studiesekretaris van Kerk en Vrede). Een slothoofdstuk vat de historiese ontwikkelingen m.b.t. geweldloze verdediging binnen Kerk en Vrede samen. Hoewel beknopt van omvang, biedt het toch veel informatie. Niet over anarchisme, maar wel over een thematiek die anarchisten - die mede in publikaties van Clara Wichmann en Bart de Ligt inspiratie op doen - zal interesseren. (ThH).

J. Hofman en G. Walraven, Kerk en Vrede over sociale verdediging; een historisch overzicht, 1924 - 1984. Amersfoort, 1985. 72 blz.; te bestellen door f. 8,55 over te maken op giro 43 53 82 t.n.v. Kerk en Vrede. Amersfoort, onder vermelding van de titel.

VRIJ SOCIALISME EN ANTIMILITARISME

Het Nederlandse anarchisme heeft vanaf zijn ontstaan aan het eind van de vorige eeuw steeds twee stomingen gekend, die in vele opzichten elkaars tegenpolen waren. Als men het zwartwit stelt, was er aan de ene kant het *rebelse anarchisme*, sterk individualisties (al was de theorie vaak anders) en met felle kritiek op het arbeidsethos, gekenmerkt door een flinke dosis egoisme en cynisme, maar ook door humor en zelfspot. Het is het soort anarchisme dat we kennen van de Rapaillepartij, van De Moker en Alarm. Provo past misschien in die traditie, de kraakbeweging zeker. Daartegenover stond het *calvinistiese anarchisme*, een anarchisme dat zich kenmerkte door ijver en plichtsbesef, een drang naar kennis en een neiging tot moraliseren soms een beetje humorloos en vooral zelfbewust. 'Kleine gelijkhebberige Domelaatjes' noemde Martin Schouten ze in De Volkskrant van 8.7.1985. Het opmerkelijke is dat die stromingen, zeker tot de jaren '60, sterk regionaal gebonden waren. Het westen, vooral Amsterdam, was het centrum van de rebellen; het noorden van de 'calvinistiese' anarchisten.

Harmen van Houten is zo'n anarchist uit het noorden, uit Emmer-Compascuum (Drenthe) om precies te zijn. Hij werd geboren in 1900 en maakte van jongsaf een deel uit van de vrij-socialistiese beweging in die streek. Tot de jaren '20 (toen sociaal-demokraten en communisten er vaste voet kregen) vond dit anarchisme veel weerklank onder de veenarbeiders. Er ontwikkelde zich een unieke vrij-socialistiese cultuur met toneel-, zang- en muziekverenigingen, bibliotheken en studieclubs, die nu vrijwel verdwenen is. Van Houten heeft deze cultuur op een lezenswaardige manier beschreven, bij vlagen ontroerend en met veel oog voor details. Duidelijk blijkt dat de vrije socialisten rond 1920 materiëel en intellektueel een proletariese élite vormden, zoals ook Ger Harmsen en Floor van Gelder in een nawoord konstateren.

Een aangename verrassing is dat de magistrale studie van de Westduitse polemoloog Jochheim over het, sterk anarchisties georienteerde, antimilitarisme in Nederland van voor de tweede wereldoorlog nu in een Nederlandstalige bewerking voorhanden is. Het komt niet vaak voor dat een weten-

schappelijke studie zo'n stimulerende invloed heeft. Sinds het verschijnen van dit omvangrijke boek in 1977 is histories vredesonderzoek een geliefd terrein van onderzoek geworden, met veelal uitstekende reslutaten, waaruit telkens weer blijkt hoe aktueel het libertaire denken over sociale aktie en geweldloze strijd van toen vandaag nog zijn kan. (Zie ook de bespreking in De AS 32, 1978).
Het tot stand komen van deze Nederlandstalige uitgave is dan ook toe te juichen, niet in het minst omdat de groep Nijmeegse vertalers een enorme hoeveelheid werk verzet hebben. Toch kunnen er wat kanttekeningen bij geplaatst worden. Terwille van de leesbaarheid heeft de vertaalgroep waar mogelijk het wetenschappelijke jargon waarvan Jochheim zich bedient, aangepast. Dat lijkt me een te verdedigen ingreep. Minder gelukkig ben ik met de manier waarop het boek is bewerkt. Men heeft gekozen voor een kombinatie van samenvatting en letterlijke vertaling, die niet altijd recht doet aan de zorgvuldige formulering van Jochheim. Daardoor is ook de Nederlandse tekst minder genuanceerd dan de oorspronkelijke.
Daar staat weer tegenover dat deze uitgave vele fraaie illustraties bevat, die evenals de korte biografiese schetsen die de vertaalgroep heeft toegevoegd, een uitstekende ondersteuning van Jochheims betoog vormen. Verder heeft men enkele feitelijke onjuistheden, zoals de vermelding dat Kees Boeke een 'Engels' quaker was, kunnen korrigeren. Nuttig is ook dat de komplete teksten van de twee opmerkelijke verzetsplannen tegen de oorlog - die van Bart de Ligt uit 1934 en die van de Jongeren Vredes Actie uit 1938 - nu in een afzonderlijke uitgave beschikbaar zijn voor een groter publiek.

Harmen van Houten, Anarchisme in Drenthe. Levensherinneringen van een veenarbeider. Ambo, postbus 308, Baarn. 1985. f. 29,50.
De Wapens Neder. Deel 1. De ontwikkeling in het denken over sociale actie, geweldloze strijd en antimilitarisme in Nederland. Deel 2. Mobilisatie tegen den oorlog/Pacifistische volksverdediging. Uitgeverij De Haktol, postbus 1252. Prijs f. 29,50 (deel 1) en f. 14,50 (deel 2).

ARTHUR LEHNING

Op 23 oktober 1984 werd Arthur Lehning 85. Ter gelegenheid hiervan verscheen een, ditmaal zeer bescheiden boekje, samengesteld door Maria Hunink, getiteld *Uit het archief van Arthur Lehning.* Het is een publikatie van dokumenten uit de periode 1949-1952 betreffende de stichting van een bibliotheek voor politieke en sociale geschiedenis in Indonesië, waar Lehning nauw bij betrokken was.
Lehning's bemoeienis met 'een bibliotheek' spreekt misschien niet zo direkt tot de verbeelding maar het grote belang van de bibliotheek wordt duidelijk in de gepubliceerde brieven, teksten van toespraken e.d. van uiteraard Lehning zelf en o.a. Mohammed Hatta. Een helaas nogal typerend artikeltje uit het Nieuwsblad van Kampen onder de titel 'Nederlandse stichting schonk Indonesië o.m. Communistische lectuur' kompleteert het boekje. Interessant detail uit de inleiding van Jan Rogier: Lehning heeft gepoogd Hatta tot een staatsgreep te bewegen. Volgens Lehning reageerde Hatta boos met de opmerking: Wil je hier soms Zuidamerikaanse toestanden hebben? Je bent demokraat of je bent het niet ... (CB)

M. Hunink, Uit het archief van Arthur Lehning, Van Gennep, Amsterdam 1984, 96 pp. f. 19,50.

AMERIKAANS INDIVIDUEEL ANARCHISME

De doktoraalskriptie van Ineke van den Berg, Nozick en het anarchisme, beperkt zich niet tot een speurtocht naar het objekt van Nozick's anarchisme-kritiek, maar geeft ook op een bepaalde wijze een doorsnede van Amerkaans individueel-anarchisme en het zogenaamde anarcho-kapitalisme. In het eerste hoofdstuk wordt nader ingegaan op het boek van de Amerikaanse filosoof R. Nozick *Anarchy, state and utopia*. Ondermeer komt duidelijk tot uiting dat Nozick een anarchisme-opvatting huldigt die sterk van de Europese begrippen verschilt. Hij werkt met een soort laat-maar-waaien kapitalisme, wat hij voor anarchisme houdt. Het tweede hoofdstuk besteedt aandacht aan de Amerikaanse anachistiese traditie. Dit doet Van den Berg om de anarchisme-visie van Nozick te konfronteren met de anarchisme-visie van grondleggers van het Amerikaanse individueel-anarchisme, naar wie Nozick (overigens sporadies) verwijst. Onder die grondleggers bevinden zich J. Warren, B.R. Tucker, L. Spooner. Die konfrontatie voltrekt zich in het derde hoofdstuk. Daarbij vallen tenminste twee zaken op, waarop ik kort terug wil komen, omdat het zaken zijn die telkens in de diskussie tussen verschillende stromen een rol spelen. De AS 54, 1981 (Schijnanarchisme) besteedde er al uitgebreid aandacht aan.

In de eerste plaats is daar de 'minimale staatsopvatting' van Nozick. Sterk gereduceerd komt het erop neer dat de minimale staat door Nozick gezien wordt als een beschermingsassociatie (denk in dit verband bijvoorbeeld aan de partikuliere bewakingsdiensten die tevens als een soort verzekeringsmaatschappij optreden). Er kunnen in een vrije marktsituatie vele beschermingsassociaties optreden. Niemand belet deze associaties om tot monopolievorming over te gaan, waarna uiteindelijk een dominante associatie overblijft, zo merkt van den Berg terecht op. En daar komt toch de pijn te zitten. Wie garandeert dat deze dominante associatie niet net zo overheersend wordt als wat nu aan staatsoptreden valt te ervaren? Als macht korrumpeert, dan is het niet in te zien waarom dat niet op zou gaan voor die ene dominante beschermingsassociatie. Uiteindelijk manifesteert zich de opvatting van Nozick als een legitimatie voor het optreden van partikuliere machtigen. Zij kunnen bescherming kopen, nader inhoud geven, en langs die weg overheersing naar hún inzichten perfektioneren. Uitsluitend naar hún inzichten, want zij betalen er toch voor ...!

Een staat waarin bijvoorbeeld demokratie funktioneert, heeft daarentegen altijd nog met de diversiteit van politieke meningen rekening te houden, die dáár manifest is. Dit onverlet de fundamentele kritiek die weer mogelijk is op het stelsel en het funktioneren van de parlementaire demokratie. Het resultaat van stelselverandering kan wat het voorgaande betreft echter verontrustender zijn, dat wat het bestaande stelsel in al zijn gebrekkigheid te bieden heeft.

In de tweede plaats wijst Van den Berg terecht op het ontbreken van de sociaal bewogen inspiratie van het oorspronkelijke individueel-anarchisme. Op het eerste gezicht lijken een aantal opvattingen, die rond 'vrijheid' gegroepeerd liggen, gelijkluidend te zijn of ze nu door Nozick, anarcho-kapitalisten als M. Rothbard en individueel-anarchisten worden voorgestaan. Dat Tucker, één van de vertegenwoordigers van het Amerikaanse individueel-anarchisme, afwijzend staat t.o.v. 'staatssocialisme' bevreemdt dus niet. Een dergelijke afwijzing is ook aan opvattingen van Nozick en anderen te ontlenen. De Europese sociaal-anarchisten moeten daar evenmin iets van

hebben.
Maar toch is Tucker kennelijk bereid zijn individueel-anarchisme een 'socialisme' te noemen, zo blijkt uit een tekst van 1888 van zijn hand (ik gebruik de brochure *Staatssozialismus und Anarchismus*; Freiburg/Br., 1975). In die tekst gaat het over een vergelijk tussen staatssocialisme en anarchisme. Hij spreekt daarom over twee soorten 'socialismen', waarvoor hij tevens een katalogus van waarden en wensen aanlegt. Het ene socialisme betreft dan het staatssocialisme, het andere zijn anarchisme. Niet alleen het gebruik daarbij van de term 'socialisme', maar ook de inhoudelijke invulling duidt op het aanhangen van een ander waardenstelsel dan dat waarop hedendaagse anarcho-kapitalisten en ook Nozick zich baseren (dat meer lijkt op het waardenstelsel van Jacobse en Van Es, de types die Van Kooten en De Bie eens neerzetten). Het is in laatste instantie een ander sociaal karakter, en niet het te behalen prijsvoordeel, dat het individueel-anarchisme gescheiden houdt van de Nozicks en Rothbards. Dit afgezien van de overeenkomsten tussen anarchisten en de laatstgenoemden in zake het anti-étatisme van beide groepen. (ThH)

Ineke van den Berg, Nozick en het anarchisme. Doctoraalsscriptie Sociale en Politieke Filosofie Nijmegen 1984. Te bestellen door overmaking van f. 18,90 op postgiro 2533856 tnv Van den Berg, Nijmegen.

HERDRUK BEVRIJDING

Uitgeverij Pamflet bereidt een heruitgave voor van de al enige tijd uitverkochte bundel 'Bevrijding, een keuze uit het werk van Clara Meijer Wichmann'. Deze 205 blz. tellende paperback werd samengesteld en van een uitgebreide inleiding voorzien door Thom Holterman en Hans Ramaer. De heruitgave gaat f. 27,50 kosten. Wie intekent op Bevrijding betaalt f. 22,50. Stuur in dat geval een briefkaart naar Pamflet, postbus 1402, Den Bosch.

ANARCHISME PUBLICATIES
DZB-LITERATUURVERSPREIDING
POSTBUS 5300. 2000GH HAARLEM



DZB-Literatuurverspreiding levert boeken, brochures en tijdschriften van kleine uitgevers aan boekhandels en particulieren. Op deze en de kaftpagina achterin De AS staan enkele publicaties die beschikbaar zijn. Zij zijn te bestellen door het bedrag achter de aanduiding 'prijs' over te maken op postgiro 230031 van DZB-Literatuurverspreiding te Haarlem. Zet op het girostrookje wat u wilt hebben en u krijgt uw bestelling thuisgestuurd.

ANARCHIEF-REEKS.
Elk deeltje van deze viermaal per jaar verschijnende reeks vormt een beknopte inleiding in het denken en handelen, en bestaat uit teksten en een levensbeschrijving van een bekende anarchist(e), zoals Bakoenin, Kropotkin, Proudhon, Landauer, Tucker, Tolstoj, Most, Mühsam, Goldman, Malatesta etc. Pamflet, 1985. Gem. 48 blz. per deeltje. Prijs per jaarabonnement: ƒ. 17,50. Prijs per deeltje: ƒ. 5,50.

ANARCHISME-AFFICHES.
Vijf affiches over anarchisme. Op elk affiche een portret met tekst van resp. Goldman, Bakoenin, Durruti, Kropotkin en Proudhon. AAP, 1984. Prijs per affiche: ƒ. 5,00.

PJOTR ARSJINOF - GESCHIEDENIS VAN DE MACHNOBEWEGING. ANARCHISTISCHE PRAKTIJK IN DE OEKRAINE, 1918-1921.
Populair werk over de Machnobeweging en Nestor Machno, die in Rusland een anarchistische samenleving trachtte te vestigen. Het boekje van *Dielo Trouda* ontvangt men er gratis bij. De Zwarte Bibliotheek, 1983. 327 Blz. Prijs: ƒ. 29,50.

MICHAEL BAKOENIN - GOD EN DE STAAT.
Bakoenins werk tegen godsgeloof, kerk, staat en te ver gaand gezag van wetenschap en deskundigheid. Bas Moreel, 1978. 92 Blz. Prijs: ƒ. 7,55.

ALEXANDER BERKMAN - ABC VAN HET ANARCHISME.
Heldere inleiding in het klassieke anarchistische denken. Zeker als eerste kennismaking aanbevolen. Spreeuw, 1980. 230 Blz. Prijs: ƒ. 17,65.

ALEXANDER BERKMAN - DE OPSTAND VAN KRONSTADT.
Verslag over de arbeiders- en zeeliedenopstand in Kronstadt in Rusland (1921). De Zwarte Bibliotheek, 1982. 96 Blz. Prijs: ƒ. 10,00.

VOLKERT BULTSMA EN EVERT VAN DER TUIN - HET NEDERLANDSCH SYNDICALISTISCH VAKVERBOND, 1923-1940.
Beschrijving van ontstaan, verloop en neergang van de anarcho-syndicalistische vakbond NSV, de meest hechte organisatie die anarchisten in Nederland hebben voortgebracht. Anarchistische Uitgaven, 1980. 203 Blz. Prijs: ƒ. 24,75.

ANTON CONSTANDSE - DE PAUS IN NEDERLAND, EEN ONGEWENSTE GAST.
Laatste en posthuum verschenen brochure van de militante atheïst en anarcho-socialist Anton Constandse. De Vrije Gedachte, 1985. 34 Blz. Prijs: ƒ. 6,00.

DIELO TROUDA - ORGANISATORISCH PLATFORM VAN DE REVOLUTIONAIRE ANARCHISTEN.
Het bekende organisatieprogram van de Russische anarchisten in ballingschap (Parijs, 1923: Nestor Machno, Pjotr Arsjinof, Ida Mett e.a.). Met een voorwoord over organisatie van het anarchisme in Nederland. Pamflet, 1976. 36 Blz. Prijs: ƒ. 3,50.

FERDINAND DOMELA NIEUWENHUIS - VERTELLINGEN VOOR HET VOLK.
Anti-autoritaire sprookjes, verhalen en gedichten die Domela zelf ondermeer gebruikte om zijn opruiende redevoeringen te illustreren. Spreeuw, 1983. 151 Blz. Prijs: ƒ. 9,50.

GEWELDLOOSHEID, EEN BRIEFWISSELING TUSSEN BART DE LIGT EN MOHANDAS K. GANDHI.
Boeiende briefwisseling tussen De Ligt en Gandhi over Gandhi's stellingname tegen geweld. Anarchistische Uitgaven, 1983. 83 Blz. Prijs: ƒ. 10,00.

PIET HOEKMAN - SOCIALISME EN ARBEIDERSBEWEGING IN HET OLDAMBT, 1881-1894.
Gedetailleerde beschrijving van de strijd van de arbeiders in Oost-Groningen tegen hun benarde levensomstandigheden. In eigen beheer, 1985. Ca. 120 blz. Prijs: ƒ. 20,00.*

JANNES HOUKES - TRAVAILLEUR, 1884-1910.
Politieke biografie van de Groninger anarchist en propagandist Tjerk Luitjes, een van de belangrijkste voorvechters van het socialisme in de provincie Groningen. In eigen beheer, 1985. Ca. 150 blz. Prijs: ƒ. 20,00.*

BERT VAN HOUTEN - TUSSEN PATERNALISME EN ZELFSTANDIGHEID. SOCIALISME EN ARBEIDERSBEWEGING OP HET HOGELAND, 1885-1922.
Over de ontwikkeling van het socialisme en de arbeidersbeweging in Noord-Groningen en de rol daarin van de werkliedenverenigingen. In eigen beheer, 1985. Ca. 100 blz. Prijs: ƒ. 20,00.*

HARMEN VAN HOUTEN - ANARCHISME IN DRENTHE. LEVENSHERINNERINGEN VAN EEN VEENARBEIDER.
Deze memoires van anarchist Harmen van Houten (1900) geven een beeld van het leven en werk van de veenarbeiders in Zuidoost-Drenthe en het vrije socialisme in de periode 1900-1940. Ambo, 1985. 247 Blz. Prijs: ƒ. 29,50.

PSZISKO (FRANS) JACOBS - DE VRIJE JEUGDORGANISATIE (VJO). BERICHTEN OVER HET KORTE MAAR UNIEKE BESTAAN VAN EEN JEUGDGROEP.
Herinneringen aan het bestaan, de activiteiten e.d. van de anarchistische jeugdgroep VJO (1935-1940). SPAW, 1984. 85 Blz. Prijs: ƒ. 16,50.

ALBERT DE JONG - DOMELA NIEUWENHUIS.
Beschrijving van denken en leven van Domela Nieuwenhuis (1846-1919), een van de meest fascinerende Nederlandse anarchisten. Anarchistische Uitgaven, 1981. 94 Blz. Prijs: ƒ. 9,60.

KATALOG ANARCHISTISCHE LITERATUR 1985.
Catalogus waarin alle beschikbare en binnenkort te verschijnen publicaties van deze Duitstalige uitgeverijen zijn opgenomen: Libertad, Der Mackay-Gesellschaft, Libertärer Literatur-Vertrieb, Trotzdem, Commune-Rhizom, Ems-Kopp, Monte Verita, Anares. Ca. 200 titels. Alle bij DZB-Literatuurverspreiding te bestellen. Anares Medien, 1985. 53 Blz. Prijs: ƒ. 1,60 (bij bestellingen boven ƒ. 10,00 gratis).

SCHWARZ-ROTER KAIN KALENDA 1986.
Berlijnse zakagenda (voor 1986) met historische en actuele informatie over anarchisme. Klaus Guhl Verlag, 1985. Ca. 300 blz. Prijs: ƒ. 11,50.**

STRIJDLIEDEREN.
Teksten en melodieën van zo'n 25 bekende en minder bekende socialistische, anarchistische, antimilitaristische en anti-fascistische strijdliederen. NGVS, 1983. 40 Blz. Prijs: ƒ. 5,05.

STERREN.
Vijfpuntige sterren als speldje of hangertje. Speldjes met rode, zwarte of rood-zwarte ster. Hangertjes met rode of zwarte ster. Prijs per stuk: ƒ. 3,00.

VERRASSINGSPAKKET ANSICHTKAARTEN.
Pakket bestaande uit twintig ansichtkaarten met portretten van de bekende anarchisten Bakoenin, Durruti, Goldman, Kropotkin, Machno, Malatesta, Mühsam en Domela Nieuwenhuis. Pakketten van verschillende samenstelling. De Zwarte Bibliotheek, 1983. Prijs: ƒ. 7,50.

DE WAPENS NEDER 1. DE ONTWIKKELING IN HET DENKEN OVER SOCIALE ACTIE, GEWELDLOZE STRIJD EN ANTIMILITARISME IN NEDERLAND.
Onovertroffen beschrijving van de verschillende facetten van het vooroorlogse antimilitarisme in Nederland. De Haktol, 1985. 383 Blz. Prijs: ƒ. 29,50.

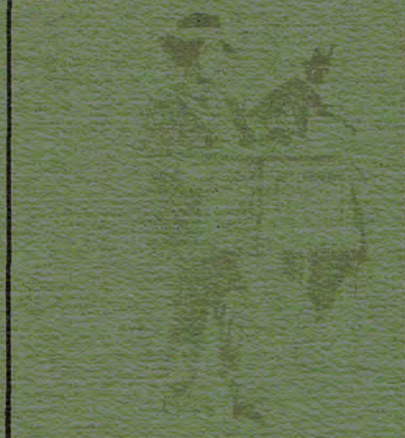
DE WAPENS NEDER 2. MOBILISATIE TEGEN DE OORLOG; PACIFISTISCHE VOLKSVERDEDIGING.
De plannen van Bart de Ligt uit 1934 en de Jongeren Vredes Actie uit 1937 bevatten actiemethoden om de geweldloze strijd tegen fascisme en militarisme aan te binden. De Haktol, 1985. 94 Blz. Prijs: ƒ. 14,50.

Een catalogus met inhoudsomschrijvingen en prijsopgaven van alle beschikbare Nederlandstalige publicaties verschijnt eind 1985. Deze is te bestellen door overmaking van ƒ. 2,50 op postgiro 230031 van DZB-Literatuurverspreiding, Postbus 5300 te Haarlem.

*) Deze publicatie verschijnt begin oktober 1985.
**) Deze publicatie verschijnt november 1985.

STAATSKUNST OF STRAATKULTUUR

De As 71



Prijs *f. 4,95*